CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
ABRIL 1981
370

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION:

nstituto de Cooperación Iberoamericana
Avenida de los Reyes Católicos, 4
(Ciudad Universitaria)
Teléfono 244 06 00
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

370

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 370 (ABRIL 1981)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

JOSE JESUS DE BUSTOS TOVAR: *El magisterio de Rafael Lapesa* ... 5
LUISA LOPEZ GRIGERA: *Sobre la obra literaria de Rafael Lapesa* ... 28
RUSSELL P. SEBOLD: *Juan de la Huerta Vizcaíno en la vida y la rima V de Bécquer* ... 40
FELIPE MELLIZO: *Mi bemol* ... 56
ANA MARIA GAZZOLO: *Viajes* ... 62
MARIA AMPARO IBAÑEZ MOLTO: *La fase religiosa de la Revolución mexicana en la prensa de Valencia* ... 67
ALFREDO BUXAN: *Cuaderno del origen* ... 76
JUAN JOSE AMATE BLANCO: *La novela del dictador en Hispanoamérica* ... 85

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

JOSE ORTEGA: *Aspectos narrativos en «Los verdes de mayo hasta el mar», de Luis Goytisolo* ... 105
SABAS MARTIN: *«La señora Tártara»: el teatro mágico de Francisco Nieva* ... 115
RAUL CHAVARRI: *Saura, Tapies, Chillida y Manuel Angeles Ortiz* ... 120
ANTONIO CASTRO DIAZ: *Barroco y tópico del «Mundo al revés» (Conclusiones de un coloquio sobre el tema)* ... 133
SIXTO VAZQUEZ ZULETA: *El cuento indígena* ... 139
ALBERTO ANDINO: *Los juegos políticos, clasistas y étnicos en las novelas de Mariano Azuela sobre la Revolución mexicana* ... 144
DOMINGO YNDURAIN: *Vargas Llosa y el escribidor* ... 150
SANTOS SANZ VILLANUEVA: *Ediciones desconocidas de «La Regenta»* ... 173

Sección bibliográfica:

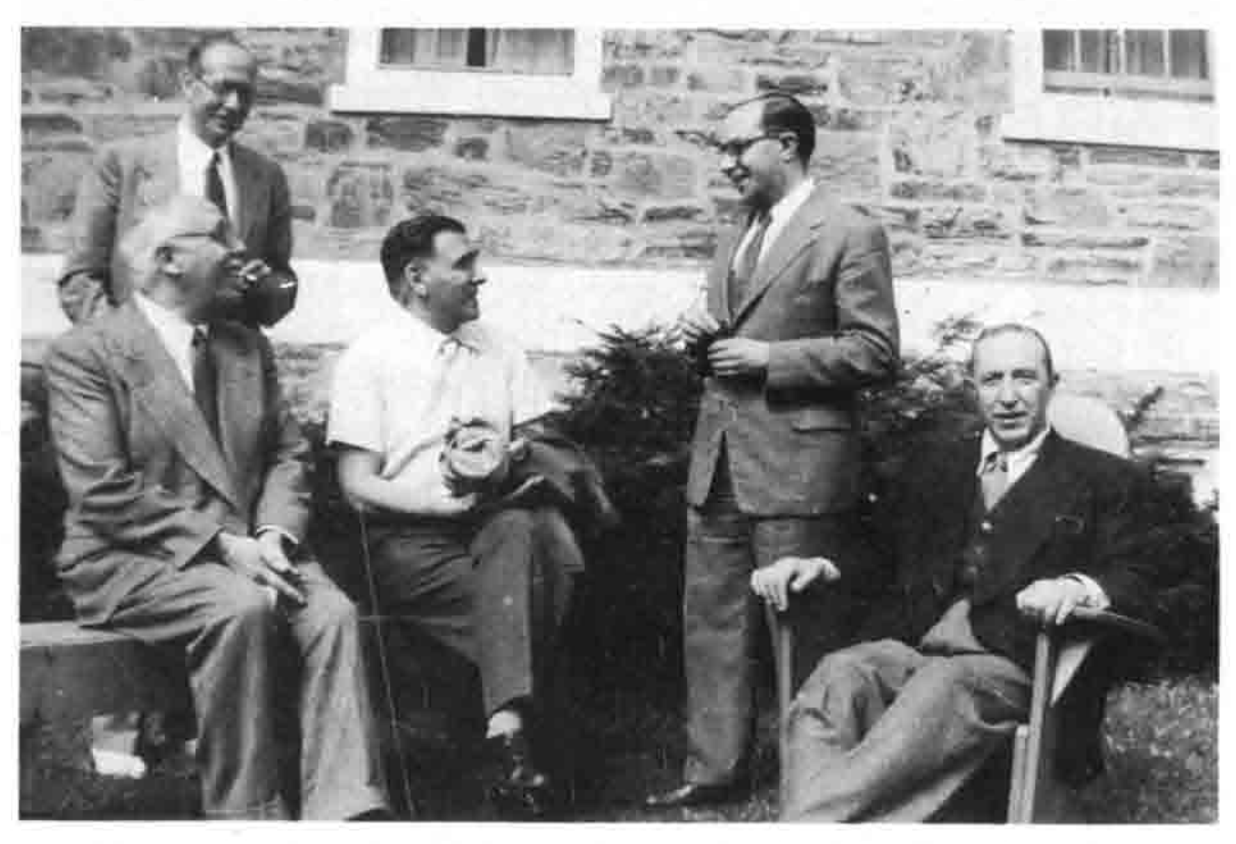
ANTONIO HERNANDEZ: *Conocer el Surrealismo* ... 178
PIERO MENARINI: *Ermanno Caldera: La commedia romantica in Spagna* ... 182
HORTENSIA CAMPANELLA: *«Un hueco revestido de furor»* ... 184
ALVARO TIZON: *Jiménez, Francisco y otros: The identification and analysis of Chicano literature* ... 189
ROSARIO HIRIART: *Paisaje y poesía en Ildefonso Manuel Gil* ... 193
ANGEL GOMEZ PEREZ: *Nicolás Ramiro Rico: El animal ladino y otros estudios políticos* ... 200
RICARDO SOLA BUIL: *Rafael Monroy Casas: Perspectiva social y relaciones humanas en el teatro de Arnold Wesker* ... 202
CARMEN BRAVO VILLASANTE: *Los cuentos maravillosos franceses.* 204
BLAS MATAMORO: *Entrelíneas* ... 212

Cubierta de ALEJANDRINA.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO



Rafael Lapesa con Tomás Navarro Tomás, Amado Alonso y Pedro Salinas (Middlebury College, Vermont, 1948).



Rafael Lapesa en su ingreso en la Real Academia Española, junto a Gregorio Marañón, Ramón Menéndez Pidal y Agustín González de Amezúa. (Madrid, 1954.)



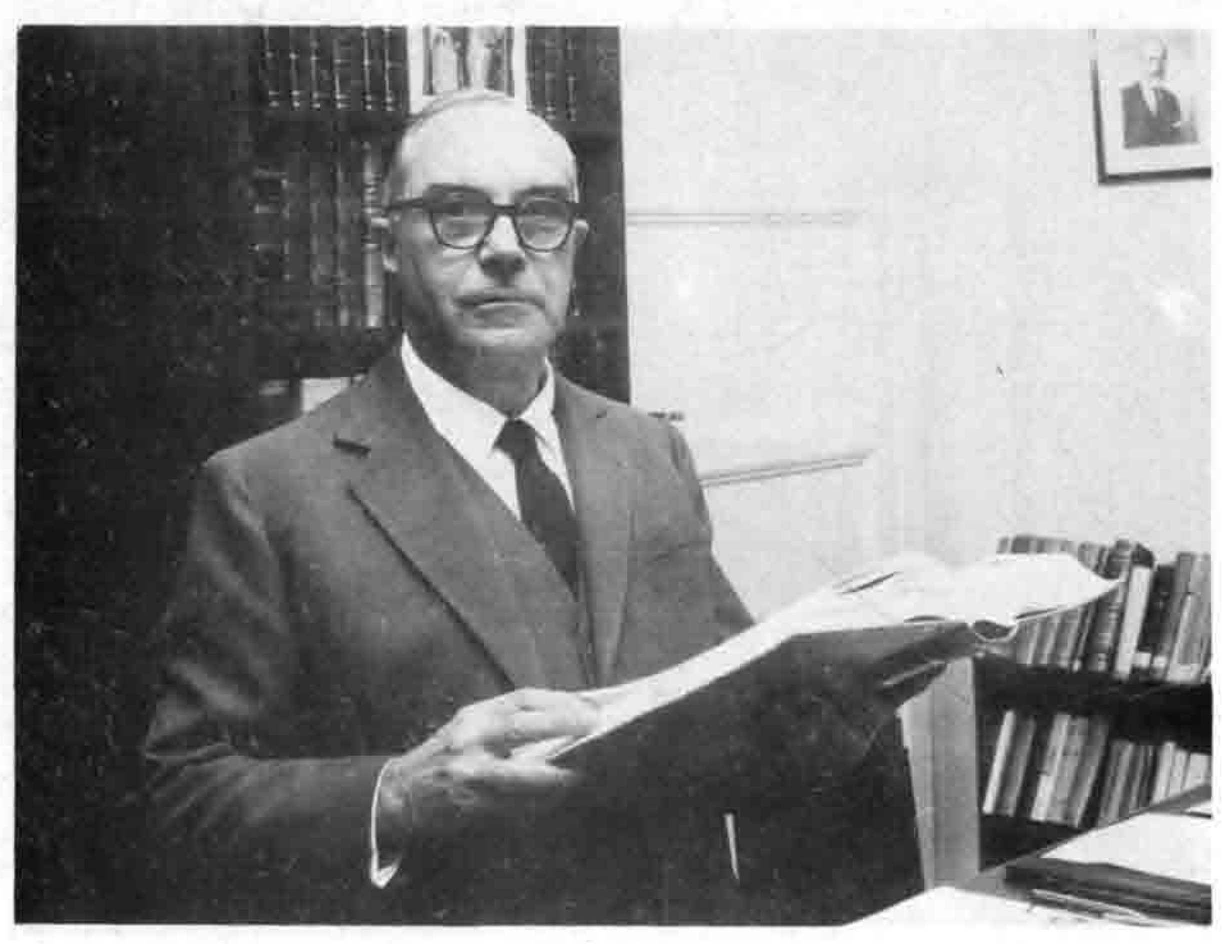
En casa de Ramón Menéndez Pidal (Chamartín, 1954), junto a don Ramón y Manuel García Blanco.



Con Nicolás Cocaro y Angel Rosenblat (Buenos Aires, 1962).



Con Pilar, su mujer. (Madrid, 1960.)



Madrid, 1970.



Con Américo Castro, Pedro Laín Entralgo y directivos de Taurus Ediciones en la presentación de Estudios sobre la obra de A. C. *(Madrid, 1971.)*



En la presentación de Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa, *junto a Jimena Menéndez Pidal y Dámaso Alonso. (Madrid, 1972.)*



En Banaguás (Jaca), 1979.

¡Señor, graba en mis ojos
las luces de tus dedos!
Te busqué en la tiniebla,
palpando como un ciego
los lindes de mi nada:
te me escapaste, inmenso.
De pie junto al vacío,
como un puente de anhelos
te he tendido mis brazos:
¡ven, guíame!
Te espero.

Rafael Lapesa (1929)

EL MAGISTERIO DE RAFAEL LAPESA

A los dos años de su jubilación en la cátedra ha aparecido una nueva edición, muy ampliada, de la *Historia de la lengua española,* de Rafael Lapesa [1]. Es ésta ocasión más que oportuna para hacer unas reflexiones sobre lo que ha representado su magisterio en la Universidad española. Su talante moral e intelectual responde a un arquetipo humano que, por infrecuente, anhelamos hallar en la vida universitaria: el del maestro que a su condición de intelectual une la ejemplaridad ética. Ya en una ocasión Dámaso Alonso distinguió entre aquellos que se dedican de modo absorbente a su propia obra y aquellos otros que se insertan en la vida que les rodea, haciendo partícipes a los demás, con generosidad impagable, de su trabajo y de su propia vida. Rafael Lapesa pertenece a estos últimos porque ha ejercido su vocación de maestro día a día, en entrañable diálogo con sus discípulos, haciéndoles participar de su idea de que el conocimiento científico es un modo, el más profundo de todos los modos, para penetrar en la realidad humana. La azarosa vida española del último medio siglo no ha sido, desgraciadamente, pródiga en el ejemplo; no han faltado, ni faltan, quienes subordinan su oficio de universitarios a ambiciones personales, quizá legítimas, pero siempre infecundas cuando se hacen exclusivas y excluyentes. Rafael Lapesa, como científico, como maestro, como amigo, es, ante todo, un modelo de humanidad. Así lo fue enseñando a leer a soldados analfabetos durante el servicio militar; así lo fue como catedrático de Instituto; así lo ha sido durante años inolvidables para cuantos hemos tenido la fortuna de asistir a sus clases en la Universidad madrileña.

La actitud intelectual y moral de Lapesa tiene que ver mucho, sin duda, con las raíces en que fue creciendo su vocación de filólogo, junto a Menéndez Pidal y sus colaboradores. Cierto es que algunos de éstos hubieron de ejercer su magisterio fuera de España; sin embargo, la convivencia del joven Lapesa con ellos, su comunicación permanente tras la contienda, su fidelidad a lo aprendido con sus maestros, confor-

[1] RAFAEL LAPESA: *Historia de la lengua española,* 8.ª edición refundida y muy ampliada, Gredos, Madrid, 1980.

maron su actitud ante el quehacer intelectual. El le añadiría a cuanto recibió un talante propio y original. A veces se olvida que si no tan dramático como fue el destino personal de los emigrados, nada fácil resultó tampoco la situación para los que permanecieron en España. Lapesa ha recordado en alguna ocasión cuál era su estado de ánimo al quedar solo al cuidado del Centro de Estudios Históricos. Ahora vuelve a hacerlo en el prólogo a su nueva edición de la *Historia de la lengua española,* con una frase que me parece extraordinariamente reveladora: «... en medio de la contienda fratricida se me brindaba la ocasión de hacer algo por la España de todos». Ese «algo» constituyó la primera redacción de la obra. Esta actitud comprensiva, superadora de ciegos enfrentamientos, fue constante y no le habría de ser perdonada por los intransigentes de esa media España siempre deseosa de «helarle el corazón» a la otra media.

Pedro Laín ha recordado no hace mucho que Rafael Lapesa fue uno de los pocos que consiguió salvar el filtro ideológico puesto en el acceso a las cátedras universitarias. Después, la incomprensión, cuando no la hostilidad declarada, fue con frecuencia barrera alzada en su camino. No fue fácil para él conservar el optimismo, la fe en el trabajo personal, la esperanza en su proyección cultural, que transmitía a todos los estudiantes. Recuerdo un hecho—grotesco visto desde hoy, preocupante entonces—acaecido en 1972. La Sociedad de Estudios y Publicaciones había invitado a Lapesa para que pronunciara una conferencia sobre «El sistema de los determinativos en español». El acto fue suspendido, a punto de comenzar, por cierta autoridad gubernativa. Seguramente al censor le parecieron armas peligrosas ciertas categorías gramaticales, como el artículo, los demostrativos, los indefinidos, etc. Nunca la gramática alcanzó tanta importancia. Lo cierto es que tras múltiples gestiones realizadas por don Emilio Gómez Orbaneja—entre el bochorno y la vergüenza de los que allí esperábamos—, la conferencia fue autorizada con la presencia de un representante de la autoridad. Había que vigilar por si, efectivamente, entre un *este* y un *aquel* aparecía algún fantasma subversivo. La lección del profesor Lapesa nunca fue más bellamente rigurosa.

Este incidente no nos cogió de sorpresa a algunos. Dos años antes había venido a Cuenca, invitado por la Casa de la Cultura y por el Instituto de Enseñanza Media. En el mismo ciclo intervenía Julián Marías. Cuando al año siguiente intentamos organizar un nuevo curso de conferencias alguna autoridad comentó que «a personas de ese talante no había que ofrecerles oportunidad de hablar». Y esto ocurría al final de los años sesenta. En el fondo, los censores tenían razón; el reencuentro con la España de todos sólo sería posible alcanzarlo desde

la tradición intelectual y cultural que se planteaba el ser de los españoles con criterios de racionalidad.

Por suerte para todos, Rafael Lapesa no se rindió nunca ante mezquinas asechanzas ni ante vetos ideológicos. Durante largos años su cátedra universitaria y el Seminario «Menéndez Pidal» fueron refugio seguro de estudiosos. Ante ellos, Lapesa dio constantes pruebas de honestidad intelectual y de calor humano. Recuerdo cuánto sorprendía a sus alumnos la preocupación del maestro por el dato exacto que le llevaba a matizar o rectificar afirmaciones precedentes. Así, le oíamos corregirse a sí mismo respecto de los datos aducidos sobre el seseo en *La verdadera historia de la conquista de Nueva España,* de Bernal Díaz del Castillo. Por el contrario, se ratificaba en sus ideas con singular firmeza cuando estimaba llevar razón. Dos testimonios nos muestran que ésta ha sido una cualidad permanente de su condición de maestro. El primero se refiere a su tesis sobre los factores que influyeron en la suerte de la *e* final y, en concreto, al papel que desempeñó la influencia cultural francesa en la difusión de la apócope primero, en la reposición de la vocal después [2], frente al punto de vista de Diego Catalán, que sólo relaciona el fenómeno con exigencias de la estructura silábica en el momento de reajuste subsiguiente a la época de orígenes [3]. El otro ejemplo es de ahora mismo. En su último curso de doctorado impartido en la Universidad Complutense ha aportado numerosos testimonios lingüísticos e históricos, que muestran el apresuramiento con que algunos han querido invalidar ciertas ideas pidalianas sobre el Poema del Cid y la épica española [4]. Y todo ello admitiendo la necesidad de revisar las ideas aceptadas sobre éste u otros temas, siempre que no responda a motivaciones definidas por la frivolidad o el resentimiento. Por eso siempre ha buscado la armonía entre las novedades metodológicas y la coherencia doctrinal.

Todos estos recuerdos y reflexiones vienen suscitados por la lectura de su nueva—pronto se anunciará la novísima—edición de la *Historia de la lengua española.* Redescubrir con nuevos datos, con rectificaciones importantes o de detalle, con ampliaciones inesperadas, la historia de nuestra lengua es una tarea apasionante. Este libro no es una obra aislada en su producción; por eso debemos empezar preguntándonos por su significado como manifestación del magisterio universitario de

---

[2] Véanse RAFAEL LAPESA: «La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* II, 1951, 185-226, y «De nuevo sobre la apócope vocálica en castellano medieval», N. R. F. H., XXIV, 1975, 13-23.

[3] Véase DIEGO CATALÁN: «En torno a la estructura silábica del español de ayer y del español de hoy», *Sprache und Geschichte. Festschrift Harri Meier,* München, 1971, 77-110.

[4] El último trabajo del profesor Lapesa que conozco trata precisamente este tema. Véase su «Sobre el *Cantar de Mío Cid.* Crítica de críticas. Cuestiones lingüísticas», en *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire afferts à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire,* Liège, 1980, 213-231.

Rafael Lapesa. En este sentido, creo que constituye la síntesis admirable de una labor científica puesta al servicio de su permanente vocación de maestro. Sería inútil, por tanto, enfocar este modesto trabajo como simple reseña de un nuevo libro de su autor. Es mucho más que eso. Intentaré, pues, situarlo en las coordenadas científicas, culturales y humanas en que se inserta la obra toda del profesor Lapesa. Y si, como en su caso, obra y vida se funden, al fondo siempre tendremos al hombre.

* * *

Lapesa inició su obra integrándola en el conjunto de intereses culturales y científicos impulsados por Menéndez Pidal. Don Ramón unió en torno a sí a un grupo coherente de intelectuales y filólogos; con él, Federico de Onís, Américo Castro y Navarro Tomás fueron los impulsores de una importante labor renovadora; más tarde se incorporaron figuras como Amado Alonso y Dámaso Alonso, maestros también de la tercera generación de discípulos de don Ramón, a la que pertenece Rafael Lapesa. Idea común a todos ellos es la de que los hechos lingüísticos no deben ser interpretados aisladamente, sino en relación con otros fenómenos culturales. En los *Orígenes del español,* publicados por primera vez en 1926, con posteriores y sucesivas reediciones y ampliaciones, culminó un proceso de progresivo rigor metodológico e interpretativo que habría de constituir el modelo para ulteriores trabajos. Subyace en la obra una teoría lingüística que sería compartida en términos generales por todos los miembros del grupo; su huella es perceptibles en los trabajos del profesor Lapesa. Particular interés posee la concepción del cambio lingüístico como resultado de una contienda, vigente durante siglos, entre tendencias contrapuestas, innovadoras y conservadoras. De este modo, se piensa que el cambio lingüístico se origina en la creación individual, pero no se identifica ésta con el acto creador, sino con el proceso selectivo de la comunidad, que adopta una de las soluciones contendientes, abandonando las demás. Con esta tesis, Menéndez Pidal se oponía tanto al pensamiento de la escuela sociológica como al idealismo extremo, sin renunciar a las aportaciones positivas de una y otra interpretación. Es cierto que esta teoría sufrió después los embates del postaussureanismo más radical, aunque no todos los estructuralistas participaran de la misma actitud [5].

[5] Frente a quienes han cuestionado globalmente la validez metodológica de los estudios de Menéndez Pidal, Coseriu afirma que «pertenecer a la escuela de Menéndez Pidal no sólo constituye un título de honor y una garantía de seriedad científica, sino que, al mismo tiempo, implica una orientación teórica y metodológica móvil y viva, en la que lo viejo y lo nuevo se combinan armónicamente, sin sacudidas violentas; en la que el anquilosamiento en posiciones superadas es cosa desconocida y en la que toda ideología nueva se absorbe y fructifica sin desvirtuarse y sin desvirtuar la base en la que se injerta». *Vid.* Eugenio Coseriu: «Amado Alonso», en *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje,* Gredos, Madrid, 1977, pág. 252.

La huella de esta concepción del cambio lingüístico, fecundamente reinterpretado a la luz de los datos aportados por su investigación personal, aparece en los trabajos del profesor Lapesa referentes a la mutación fonética. Más arriba he citado su estudio sobre la apócope de la vocal en castellano antiguo [6], que puede ejemplificar muy bien su posición teórica y metodológica. Partiendo de los precedentes intentos de explicación y de la observación de Menéndez Pidal sobre el influjo francés, muy intenso desde el reinado de Alfonso VI, Lapesa fundamenta su interpretación en criterios de doble naturaleza: *a)* razones de lingüística interna, basadas en las crisis y reajustes del sistema fonológico heredado de la época de orígenes, y *b)* factores históricos que condicionaron la actitud vital del hablante respecto de la producción y propagación de los cambios lingüísticos. Estos dos criterios básicos se apoyan en una metodología positiva—ya que no positivista—, cuyo rigor científico se asienta en la constante subordinación de las interpretaciones generalizadoras a la validez de los datos aportados. De este modo, observa que ya en la época de orígenes los factores lingüísticos favorecían la generalización de la apócope. Al llegar al siglo XI se producen nuevos hechos; de una parte, fenómenos de índole interna, como la caída de las vocales intertónicas, permitió la creación de hábitos articulatorios antes inexistentes, que hicieron posible la pronunciación de grupos consonánticos en final de sílaba. Más o menos simultáneamente se inició un fuerte influjo franco-provenzal (reforma cluniacense, política matrimonial de Alfonso VI, inmigración franca, etc.), coincidente, además, con un gran avance de la reconquista, que obligó a repoblar los nuevos territorios con mozárabes y aragoneses, cuyos romances conocían la pérdida de la *-e* final. El proceso se desarrolla a lo largo del siglo XII, y culmina entre 1200 y 1220 «con el avance arrollador de la apócope en Castilla». Por el contrario, desde el siglo XIII comienza a perder intensidad el influjo ultrapirenaico, sobre todo a partir del reinado de Alfonso X el Sabio, debido a causas políticas y a circunstancias histórico-culturales. Lapesa recuerda la coincidencia entre la redacción, en 1276, del *Libro de la Ochava Esfera* (donde se suprime casi completamente la apócope) con el momento de tensión política entre Castilla y Francia, debido a la intervención francesa en las contiendas civiles de Navarra. Desde finales del XIII se fue estabilizando la norma triunfante, esto es, la desaparición de *-e* tras *-r, -s, -n, -l, -d, -z,* y su conservación en los demás casos.

La evolución descrita revela la existencia de un largo proceso en el que contendieron dos tendencias de signo contrario: una, innovadora, de apócope extrema; otra, estabilizadora, que llegó a reponer la *-e*

[6] Véase nota 2.

final en determinadas combinaciones fonemáticas. El resultado final es consecuencia de esta contienda. El autor explica esa lucha en virtud de la correlación existente entre factores específicamente lingüísticos y la realidad sociocultural, incluso política, que condiciona el destino final de los cambios lingüísticos. La íntima coherencia de la interpretación lapesiana procede justamente del valor que se atribuye a los datos históricos y lingüísticos en la determinación de la naturaleza del proceso de mutación fonética. Esta interpretación trasciende la mera descripción de los fenómenos lingüísticos, que se insertan así en la explicación del sentido que tiene el devenir histórico en un aspecto muy concreto de la formación de España.

Al hilo de estas reflexiones me he anticipado a algunos hechos que querría señalar. El primer trabajo de Rafael Lapesa en el Centro de Estudios Históricos fue la elaboración del *Glosario* de los *Orígenes del español*, que había de continuar hasta 1936 y que, tras muchas vicisitudes, se halla a punto de aparecer, con la colaboración de Constantino García. Sin embargo, el desarrollo de los estudios de dialectología histórica, fomentados por Menéndez Pidal, atrajo bien pronto su atención, y a ello dedicó en gran parte su labor de investigación personal. Su trabajo *Asturiano y provenzal en el Fuero de Avilés* [7] fue el primero de sucesivos estudios [8] en los que mostraba la presencia de una fuerte corriente migratoria de origen franco-provenzal, cuya huella lingüística, muy notable en estos textos jurídicos, fue luego eliminada en su mayor parte al ser asimilada la inmigración. Su interpretación de la evolución de la *-e* final, a que me he referido antes, tenía una sólida base en los estudios precedentes.

Su interés por la dialectología histórica no se ha limitado a los romances primitivos. También la segunda dialectalización de España ha sido uno de sus temas de estudio. En su artículo «Sobre el ceceo y el seseo andaluces» [9] enlaza Lapesa con los trabajos de Amado Alonso, reelaborados en gran parte por él mismo, sobre la evolución de los fonemas sibilantes en el proceso de transformación del sistema fonológico medieval [10], aportando nuevos datos que le llevan a conclusiones dife-

---

[7] RAFAEL LAPESA: «Asturiano y provenzal en el Fuero de Avilés», en *Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras,* Salamanca, II, núm. 4, 1948.

[8] A la influencia franco-provenzal en los romances peninsulares ha dedicado Lapesa importantes estudios. Véanse, entre otros, «Los provenzalismos del Fuero de Valfermoso de las Monjas», en *Hispanic Studies in honor of Edmund de Chasca, Philological Quarterly,* LI, 1972, y «Rasgos franceses y occitanos en el lenguaje del Fuero de Villavaruz de Rioseco (1181)», en *Mélanges Paul Imbs,* Strasbourg, 1973, 279-87. «El dialecto asturiano occidental en los documentos notariales de la Baja Edad Media», en *Miscelánea en homenaje a don Vicente García de Diego,* Madrid, R. D. T. R., XXXII, 1976, 225-45, es su última publicación sobre los dialectos históricos.

[9] RAFAEL LAPESA: «Sobre el ceceo y el seseo andaluces», en *Estructuralismo e Historia. Miscelánea homenaje a André Martinet,* I, Biblioteca Filológica, Univ. de La Laguna, 1957, 67-94.

[10] AMADO ALONSO: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* Ultimado y dispuesto para la imprenta por Rafael Lapesa, I, Madrid, Gredos, 1955; II, Madrid, Gredos, 1969. También «Historia del *ceceo* y del *seseo* españoles», *Thesaurus,* BICC, VII, 1951, págs. 31 y sigs.



rentes. Advierte que la fricatización de los antiguos fonemas correspondientes a las grafías *c, ç* y *z* produjo una confusión fonológica con las antiguas *s* sorda y *s* sonora *(s-, -ss- / -s-)*, de tal modo que «lo que hoy llamamos *ceceo* y *seseo* no son fenómenos originariamente contrarios, sino variedades de una misma articulación fundamental» (p. 89). Estas variedades tendrían timbre ciceante o siseante, lo que daría lugar a las dos soluciones que conocemos actualmente. El *ceceo* y el *seseo* son históricamente, por tanto, fenómenos concomitantes de las variedades andaluzas de /*s*/ coronal o predorsal, respectivamente. Consecuente con su concepción teórica y metodológica de que los cambios lingüísticos son correlatos de cambios históricos y sociales, el profesor Lapesa distingue, de un lado, los factores lingüísticos del cambio (de naturaleza fonética y fonológica), y, de otro, los factores sociales y culturales que intervinieron en el triunfo de unas u otras soluciones. De este modo, la generalización de la variedad andaluza (sea el ceceo, sea el seseo) se relaciona con la aparición de una conciencia regional a fines del XV, de la que ofrece testimonios históricos. La repartición de ambas variedades dependió de las condiciones impuestas por la repoblación y por el diferente prestigio social que adquirió cada una de ellas.

Dos temas diametralmente alejados respecto de la naturaleza del proceso evolutivo que se estudia son descritos desde una misma perspectiva doctrinal y metodológica. Sin renunciar a la consideración de que en los cambios lingüísticos son primarias las variantes fonéticas, incorpora criterios de índole fonológica procedentes del estructuralismo praguense, sin que ello signifique ruptura con la idea central de que la vida del lenguaje, como producto histórico, se desarrolla en un tiempo y en un espacio; de aquí se deriva una concepción esencialmente dinámica de la evolución lingüística, relacionada siempre con los factores que determinan la vida de la comunidad idiomática.

La íntima coherencia metodológica a que me he referido más arriba se manifiesta, asimismo, en sus estudios sobre el español de América. De este modo, ha explicado de modo concluyente el influjo de ciertos rasgos andaluces en el español hablado en el Nuevo Continente [11]. La nueva edición de la *Historia* incorpora no sólo su investigación personal, sino la de los estudiosos que, desde otras perspectivas, han confirmado su interpretación; así, los trabajos demográficos y estadísticos de Boyd-Bowman [12] sobre la procedencia de los emigrantes a las Indias en los diez primeros años de la Conquista, demuestran que el sesenta por

[11] Véanse sus estudios «Sobre el ceceo y el seseo en Hispanoamérica», en *Homenaje a Pedro Henríquez Ureña, Revista Iberoamericana,* XXI, 1956, 409-16, y «El andaluz y el español de América», en *Presente y futuro de la lengua española,* II, Instituto de Cultura Hispánica, OFINES, Madrid, 1963, 173-82.

[12] PETER BOYD-BOWMAN: *Indice geobiográfico de cuarenta mil pobladores españoles de América en el siglo XVI,* I (1493-1519), Bogotá, 1964; II (1520-39), México, 1968.

ciento eran andaluces; en los diez años siguientes, las mujeres que viajaron a América procedían de Andalucía en sus dos terceras partes, y la proporción mayoritaria de meridionales se mantuvo en los años siguientes. Manuel Alvar [13] ha descrito, asimismo, el fuerte influjo de Sevilla en el establecimiento de la base lingüística formada en las Antillas en los primeros años de la Conquista, base lingüística con rasgos andaluces que fue llevada al Continente en las sucesivas expediciones colonizadoras. El profesor Lapesa ha recogido en su *Historia* la inmensa bibliografía aparecida en los últimos años, planteando nítidamente el estado de la cuestión. Gracias a su asombrosa capacidad de síntesis, decenas de estudios quedan incorporados a la explicación del proceso de hispanización de América, que incluye el estudio de los elementos de procedencia diversa: afronegrismos, lusismos, etc.

La preocupación por el uso del español de nuestros días, a un lado y otro del Atlántico, es otro de los temas que han atraído la atención de Lapesa. Su talante abierto y comprensivo ante la realidad universal de la lengua española se ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones. Sus intervenciones en los Congresos de Academias de la Lengua Española han sido escuchadas siempre con gran respeto; a la preocupación por la unidad del idioma responde su artículo «América y la unidad de la lengua española» [14], superador de viejos criterios casticistas. Este trabajo no representa una actitud meramente ocasional; más importante por lo que significa de entrega personal, de generosidad científica e intelectual, de renuncia en suma a la obra personal en beneficio de la aportación colectiva, es su dedicación al Diccionario Histórico. Recuerdo que en muchas ocasiones sus discípulos solicitaban de él, en tono de cariñoso reproche, que no fuera tan generoso para con la obra colectiva en perjuicio de su esperada sintaxis histórica. Casi siempre eludía la respuesta; en otras ocasiones, como pidiendo disculpas, aludía a un sentimiento, el patriotismo, no siempre bien entendido por los estudiantes. Es ahora cuando todos hemos comprendido que para un intelectual de la generación de Lapesa aquella palabra tenía connotaciones bien diferentes que para los alumnos de los años cincuenta. Significaba, sencillamente, renuncia personal en beneficio de la comunidad histórica a la que se pertenece. Durante mucho tiempo, la aportación de Lapesa, como la de sus colaboradores más directos [15], al trabajo de la Academia y de su Diccionario Histórico ha sido sencillamente heroica. Sabedor de que la dimensión universal de nuestra lengua es uno de los patrimonios de

[13] MANUEL ALVAR: «Sevilla, macrocosmos lingüísticos», en *Estudios filológicos y lingüísticos. Homenaje a Angel Rosenblat*, Caracas, 1974.

[14] Publicado en *Revista de Occidente*, 2.ª época, IV, 38, 1966. Véase también «La lengua en los últimos cuarenta años», en *Revista de Occidente*, núms. 8-9, 1963, 193-208.

[15] Véase el discurso de recepción como académico de MANUEL SECO REYMUNDO: «Las palabras en el tiempo: los Diccionarios históricos», Madrid, 1980, y la contestación de RAFAEL LAPESA.

la humanidad, Lapesa ha afirmado su españolidad en el trabajo colectivo. Por eso sabemos que el patriotismo es uno de los elementos vertebradores de su vida como intelectual.

* * *

Menéndez Pidal había postulado siempre la conveniencia de cultivar los estudios literarios como necesario complemento de la investigación filológica. Del Centro de Estudios Históricos surgieron diferentes tendencias críticas que renovaron los estudios sobre la historia de la literatura española. La necesaria especialización en campos concretos del saber se complementaba así con una concepción más amplia de las humanidades. Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, son autores de importantes trabajos sobre nuestro pasado histórico y literario; Amado Alonso es el creador de una concepción crítica que alcanzó su culminación en el libro *Materia y forma en poesía;* Dámaso Alonso, en fin, se ha esforzado en crear una ciencia de la literatura basada en el análisis estilístico. Lapesa se insertó bien pronto en esta tradición. Sus primeras reseñas sobre fray Ambrosio Montesino son de 1937; en seguida publicó en la *Revista de Filología Española* un estudio sobre Cetina, que había de tener inmediata continuación. Terminada la guerra civil, publicó un estudio y selección de *El diálogo de la lengua,* de Juan de Valdés, que, reeditado en 1946, hemos seguido utilizando. Esta primera fase de sus estudios literarios culminó en 1948 con la publicación de *La trayectoria poética de Garcilaso* [16]. Una sólida base documental de carácter histórico, combinada sabiamente con el análisis de los textos poéticos, permitió a su autor describir el proceso de perfeccionamiento técnico perceptible en la obra garcilasiana. El estudio pone de manifiesto la relación existente entre el curso biográfico del poeta, la evolución de su experiencia sentimental y la asimilación progresiva de la influencia de los poetas italianos y latinos, tras su estancia en Italia. Este libro del profesor Lapesa es importante no sólo por los aspectos de la obra garcilasiana que quedan clarificados, sino también por el método crítico empleado. En efecto, frente a la mera localización de datos biográficos, ediciones, fuentes e influencias, vigente entonces entre los historiadores de la literatura, Lapesa se interesa ante todo por la función que estos elementos desempeñan en la interioridad del texto. Anticipándose a ciertas orientaciones críticas que habrían de imponerse años después, Lapesa atribuye importancia fundamental al análisis del texto. El sentido íntegro de la obra poética se explica por la armónica

---

[16] RAFAEL LAPESA: *La trayectoria poética de Garcilaso,* Revista de Occidente, Madrid, 1948, 2.ª ed., 1968.

confluencia de factores biográficos, histórico-culturales y estéticos. La valoración de esta concepción doctrinal y metodológica ha de hacerse en el contexto de una crítica literaria que, salvo las excepciones citadas más arriba, eludía el análisis textual para perderse, las más de las vecer, en cuestiones marginales de carácter subjetivo o culturalista. Frente a tópicos valorativos, muchos de ellos basados en impresiones personales, la obra de Lapesa no hace un solo juicio que no esté fundamentado en los testimonios analizados.

El interés de Lapesa por los estudios literarios se ha mantenido siempre vivo. Colaboró en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* con un trabajo sobre el canciller Ayala que sigue conservando vigencia [17], y lo hizo, asimismo, en el *Diccionario de la literatura española* con varios artículos. Particular interés ha prestado al estudio de la lengua literaria en la Edad Media y en el Siglo de Oro; de ello se beneficia notablemente su reciente *Historia.* De 1953 es su trabajo sobre «La lengua de la poesía lírica desde Macías a Villasandino» [18], que inició el conjunto de estudios en los que se llega a la interpretación literaria a partir del análisis filológico. Sería imposible dar cuenta aquí de la multitud de temas de la literatura medieval que hoy nos son bien conocidos gracias a la obra de Lapesa. Desde las jarchyas a la Celestina, pasando por la poesía épica y el romancero, la obra de Juan Ruiz, de Imperial, de Santillana, de Juan de Mena, el *Amadís,* etc. [19], todas ellas han sido objeto de un análisis filológico que conduce a una ulterior interpretación literaria. *La obra literaria del Marqués de Santillana,* publicada en 1957 [20], puede ser el modelo metodológico que siguen muchos de los estudios literarios de Rafael Lapesa. Ningún aspecto de la obra literaria de Santillana queda fuera del punto de mira del crítico. El análisis de temas y géneros le permite ahondar en la comprensión del mundo poético del autor; para ello estudia la función que desempeña en la obra tanto el tópico literario como el hallazgo original. Situado el poeta en una encrucijada de influencias culturales, Lapesa acierta a desentrañar lo que el autor debe a unas y otras corrientes: poesía cortesana, retoricismo, humanismo cuatrocentista, petrarquismo. El análisis de la lengua literaria adquiere particular interés; la valoración del latinismo y del extranjerismo en su doble dimensión—fonética y semántica—proporciona al lector datos precisos para situar la obra del marqués en el mundo cultural y literario del siglo XV. Brilla en este libro un sentido de integridad interpretativa que desborda el mero valor de los datos aportados

[17] «El Canciller Ayala y otros poemas del Mester de Clerecía en el siglo XIV», en *Historia general de las literaturas hispánicas,* I, Barcelona, Ed. Barna, 1949, 491-517.

[18] Publicado en *Romance Philology,* VII, 1953, 51-59.

[19] Muchos de estos trabajos están recogidos en los volúmenes *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, Gredos, 1967, y *Poetas y prosistas de ayer y de hoy,* Madrid, Gredos, 1977.

[20] En Col. Insula, Madrid, 1957.

por el análisis; la minuciosidad de la búsqueda erudita, el hallazgo y valoración del dato histórico o filológico, aparte de su valor por sí mismos, están integrados en un conjunto coherente al servicio de la comprensión global de la obra. Los trabajos del profesor Lapesa no son capítulos de la historia literaria tal como se entendía ésta en España por aquellas fechas, sino historia de los textos literarios. Al mismo tiempo, el análisis lingüístico inserta estos trabajos en una historia de la lengua de la que no puede prescindir ningún filólogo.

Muchos otros temas de crítica literaria han sido tratados por Rafael Lapesa. Lugar destacado ocupan sus estudios sobre escritores del Siglo de Oro. Junto a trabajos específicamente literarios—sobre Cetina, fray Luis de León, Cervantes, Lope, Quevedo, etc.—, poseen particular interés aquellos otros en los que el tema se aborda desde una perspectiva lingüístico-estilística. Los estudios sobre los latinismos semánticos en Garcilaso y fray Luis son un prodigio de agudeza y saber erudito al servicio de una alertada sensibilidad estética. Su sabiduría filológica le permite localizar recursos de la técnica poética que habían pasado inadvertidos y que constituyen, sin embargo, elementos fundamentales del estilo imbricados en la naturaleza poética del texto. La historia de la lengua se beneficia asimismo de esta búsqueda, al testimoniar la existencia de un cultismo soterrado entre poetas que habían superado la pedantería latinizante heredada del siglo XV y que, por eso mismo, fueron puestos como modelos anticultistas en las polémicas literarias de los siglos XVI y XVII.

Conocedor de las modernas teorías sobre el lenguaje poético, Lapesa no ha dejado de aplicar sus investigaciones de historia lingüística al estudio de los textos literarios. Sus trabajos de sintaxis histórica—a los que me referiré más adelante—le han proporcionado un valioso instrumento para el análisis estilístico. Sea ejemplo de ello su estudio sobre la poesía culterana «Lenguaje normal y lenguaje poético: el sustantivo sin actualizador en las *Soledades* gongorinas» [21]. Diametralmente alejado de quienes hacen del texto un pretexto para aplicar modelos o teorías apriorísticas, Lapesa estudia los procedimientos sintácticos gongorinos que, alterando los de la lengua «normal», se convierten en instrumentos lingüísticos que esencializan la realidad de las cosas; de este modo, el poeta tiende a convertir el mundo descrito en una ideación desasida de las cosas. El uso de determinados mecanismos lingüísticos es un modo, pues, de manifestar su concepción poética del mundo. Para describirlo, Lapesa se vale del análisis de los rasgos lingüísticos, los si-

[21] Publicado en *Homenaje a Angel del Río, Revista Hispánica Moderna,* XXI, 1965, 247-63. Incluido en *De la Edad Media a nuestros días,* cit.

túa en el estado de lengua que corresponde a su época, y los valora en el marco del mensaje poético de la obra completa.

No falta en la producción de Lapesa otra dirección metodológica en la que predomina la interpretación histórico-cultural y humana. A ella responde su trabajo «Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes» [22], donde observa cómo el diferente tratamiento de una misma tradición temática responde a dos actitudes vitales opuestas: la realidad humana del yermo gongorino frente a la cálida comunicación «de una humanidad reunida y hermanada», de raigambre cervantina. Lejos aquí de la búsqueda filológica, Lapesa ahonda en la realidad humana de dos escritores, comparando cómo reaccionan de modo distinto ante un mismo estímulo literario.

La necesaria brevedad de este trabajo me obliga a omitir otros muchos aspectos que interesarían, sin duda, al crítico de hoy. Recordaré, sin embargo, que la obra de Lapesa ha abordado otras épocas y otros autores. El léxico y el estilo de Feijoo, la obra de Larra, la poesía de Bécquer y de Rosalía son otros tantos temas que han recibido lúcidos estudios de Lapesa. Abierto a las incitaciones de nuestro tiempo y de su propia circunstancia personal, no ha dejado de estudiar autores del siglo XX: Antonio Machado, Guillén, Rosales, Dámaso Alonso, Zamora Vicente, etc., aparecen en su obra. Su labor de filólogo, de historiador de la lengua y de la literatura, muestra que no ha renunciado al presente—a la historia en su constante devenir—y que no ha eludido el compromiso de la cultura de su tiempo.

* * *

Uno de los grandes vacíos de la lingüística histórica española era la Sintaxis histórica. Aparte de las gramáticas de otras lenguas romances, sólo la obra monumental de Menéndez Pidal sobre el *Cantar de Mio Cid* proporcionaba, dentro de sus límites cronológicos, testimonios sistemáticamente ordenados sobre Sintaxis medieval. Advertido de esta carencia, Rafael Lapesa se ha dedicado con constancia ejemplar a elaborar una Sintaxis histórica del español. Sus discípulos hemos ido siguiendo, primero en sus clases, después a través de los numerosos anticipos publicados, el proceso de elaboración. Hemos observado cómo iba allegando y organizando los datos procedentes del despojo de textos, ofreciendo siempre información de primera mano; hemos podido comprobar la minuciosidad con que verificaba la exactitud de las referencias textuales, para acabar el análisis de cada problema gramatical

[22] En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 280-82, 1973. Incluido en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, cit.

ofreciendo su propia interpretación de los hechos lingüísticos. Por eso, aunque sus primeros estudios de Sintaxis histórica aparecen publicados en 1961 [23], sus alumnos ya sabíamos años antes de su ardua tarea.

En un memorable artículo, Lapesa fijaba las bases teóricas y metodológicas de su investigación [24]. El estudio debería constar de dos fases: 1) el análisis de cada fenómeno «en su diacronía, intentando explicar el modo en que surgió, fijar cronológicamente la vigencia de sus distintas etapas y atender al desarrollo de otros fenómenos concomitantes», y 2) considerar el conjunto de los hechos como formas de realización no tanto como un sistema único, sino como un conjunto de subsistemas que con frecuencia contienden entre sí. Coincide con otros filólogos, como Malkiel, en el sentido de que la investigación filológica debe seguir ofreciendo datos con un flujo sin fin; por eso se impone como tarea previa la búsqueda de los testimonios sobre los que construir una Sintaxis histórica que «no se limite a una época..., que enriquezca el legado metodológico de la lingüística histórica con las enseñanzas del estructuralismo y que sitúe la creación y evolución sintácticas en el contexto humano—histórico, cultural y social—que les dio vida y sentido» [25]. Lapesa confirma de modo muy explícito su idea de que los fenómenos lingüísticos son creaciones humanas, «expresión de una comunidad de pueblos cuya historia ha actuado sobre ellos» [26].

Algunas de las ideas postuladas por Lapesa chocaban en el momento de formularlas con la metodología del estructuralismo antimentalista y antihistoricista. Sin dejarse arredrar por ello, el autor formuló su programa de investigación defendiendo la mutua interacción de fenómenos fonéticos, gramaticales y semánticos en el cambio lingüístico. A ello responde su afirmación de que los hechos sintácticos «están condicionados por caracteres semánticos propios de cada uno de los componentes del sintagma» [27]. Esta idea, que podría estimarse obvia actualmente, no lo era entonces, cuando los supuestos teóricos dominantes postulaban un rígido antisemanticismo. Lapesa se aplicó inmediatamente a los temas concretos; observó, así, que la colocación del adjetivo respecto del sustantivo, considerada habitualmente como cuestión léxico-semántica o meramente estilística [28], y que debía ser objeto, por tanto, de una com-

[23] Véanse «Del demostrativo al artículo», en *Homenaje a Alfonso Reyes,* N. R. F. H., XV, 1961, 23-44, y «Sobre las construcciones 'Con sola su figura', 'Castilla la gentil' y similares», en *Homenaje a Marcel Bataillon, Iberida,* núm. 6, 1961, 83-95.

[24] RAFAEL LAPESA: «Sobre problemas y métodos de una sintaxis histórica», en *Homenaje a X. Zubiri,* II, Sdad. de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1970, 199-213. Véase también «Evolución sintáctica y forma lingüística interior en español», en *Actas del XI Congr. Int. de Ling. y Fil. Románicas,* Madrid, 1968, 131-150.

[25] «Sobre problemas y métodos...», cit., págs. 201-202.

[26] *Ibídem,* pág. 201.

[27] *Ibídem,* pág. 205.

[28] Véanse E. ALARCOS: «Español /que/», en *Estudios de gramática funcional del español,* Madrid, Gredos, 1970, pág. 182, y GONZALO SOBEJANO: *El epíteto en la lírica española,* Madrid, Gredos, 1970.

pleja casuística, responde básicamente a un sistema de doble oposición, peculiar del sistema español: la que opone las funciones especificativa y explicativa de una parte, y la de relevancia expresiva, «cuyo término marcado corresponde al adjetivo antepuesto y el no marcado al pospuesto» [29]. La gramática generativa-transformacional ha confirmado, desde otros supuestos metodológicos, esta distinción gramatical y semántica, atribuyendo distinta estructura profunda al adjetivo especificativo, delimitador de la extensión semántica del sustantivo, y al explicativo, no restrictor de esa extensión. A ambos corresponde, por tanto, diferente descripción estructural, lo que demostraría que se trata de un fenómeno sintáctico y semántico, y no exclusivamente léxico. Rafael Lapesa llega a esta conclusión tras un minucioso análisis de los testimonios históricos; ello le permite—yendo más allá de la mera descripción gramatical—advertir que la índole semántica del adjetivo «facilita o dificulta el ejercicio de cada función y es factor importante para que pueda entrar en juego la expresividad» [30]. A ello se añaden, además, factores contextuales que condicionan uno u otro uso.

Otro aspecto metodológico que se cuestionaba era si el campo de estudio debería extenderse al ámbito de los rasgos estilísticos vigentes en cada época e incluso a los de autores individuales. La respuesta es afirmativa para Lapesa. Se apoya, básicamente, en la idea de que toda innovación lingüística tiene origen individual y conocerlo es, por tanto, necesario para describir la naturaleza del proceso evolutivo. Con esto confirma—como recuerda él mismo—la idea saussureana de que todos los cambios del sistema han tenido su origen en el habla [31]. Claro que esto no significa aceptar la formulación dicotómica entre hechos de lengua y hechos de habla, cosa que tampoco puede sorprender hoy, tras las nuevas interpretaciones que han hecho los más recientes exégetas del pensamiento de Saussure. Por eso admite la posibilidad de que determinados usos estilísticos modifiquen la tendencia dominante en la evolución sintáctica; a ello responde el papel desempeñado por la literatura «ampliando el margen de anteposición permitido en el uso general» [32] y enriqueciendo las posibilidades que ofrecía el sistema lingüístico. Se atribuye, de este modo, a la lengua literaria la capacidad de influir en la evolución del sistema, en tanto que el texto literario es considerado como un acto de habla potenciado estéticamente. Es decir, el lenguaje literario no se caracteriza sólo por ofrecer un conjunto de desviaciones o usos anómalos respecto de la lengua «normal», sino que es, asimismo,

---

[29] RAFAEL LAPESA: «La colocación del calificativo atributivo en español», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Cátedra, 1975, 329-345.

[30] *Ibidem*, pág. 345.

[31] «Sobre problemas y métodos...», cit., pág. 208.

[32] «La colocación del calificativo...», cit., pág. 345.

agente creador de formas nuevas que, en el plano sintáctico, pueden llegar a modificar el funcionamiento del sistema. Desde esta perspectiva, la Sintaxis histórica se ocupa también de la descripción de los fenómenos estilísticos que la lengua ofrece en cada época y de aquellos que responden a la creación individual. Su importante estudio sobre el sustantivo sin actualizador en las *Soledades,* que he citado más arriba, responde a esta concepción.

Muchos son los trabajos de Lapesa que se hallan en esta dirección metodológica. En su estudio «Del demostrativo al artículo» [33], después de describir la evolución del sistema deíctico latino hasta la aparición de una nueva categoría gramatical, el artículo, se ocupa de la función gramatical que desempeñan los deícticos en español y del valor estilístico que adquieren en el marco del estado de lengua correspondiente a cada época. El uso del artículo ante posesivo en castellano medieval [34] es objeto, asimismo, de un cuidadoso análisis. Manejando una abundantísima documentación, muestra el influjo de factores estilísticos en la presencia o ausencia del artículo en este grupo sintagmático (cf. *mis ojos / los mis ojos).* La vigencia de una u otra construcción obedecía a la contienda de dos subsistemas coexistentes, aprovechada por el uso literario para expresar diferencias de diverso carácter (anafórico, emotivo, etc.) o el contexto sociocultural con el que se quería relacionar el texto. El trabajo termina formulando una interrogante de capital importancia para comprender la preocupación del autor por hallar un sentido a la suerte final del proceso evolutivo. Se pregunta Lapesa por qué frente al italiano, al catalán y al portugués, el francés y el español impusieron finalmente la construcción menos expresiva, menos enfática, es decir, la que suprime el artículo: «¿Hay alguna razón—dice el autor—que explique este diferente comportamiento? ¿O no responderá más bien a la distinta psicología, al modo de ser y vivir, de cada comunidad hablante?» [35]

El cúmulo de datos y testimonios que Lapesa ofrece en sus estudios no debe ocultar la existencia de una clara concepción sobre el lenguaje. Es fundamental su idea de que determinados fenómenos lingüísticos deben relacionarse con la vida histórica de la comunidad idiomática. Implícita en sus estudios anteriores [35 bis], se formula explícitamente en su trabajo «Evolución sintáctica y forma lingüística interior en español» [36]. Lapesa concibe la idea de forma interior en el sentido dado a la llamada «forma de contenido», esto es, «la configuración del conte-

---

33 Publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XV, 1961, 23-44.

34 RAFAEL LAPESA: «Sobre el artículo ante posesivo en castellano antiguo», en *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier,* München, 1971, 277-296.

35 *Ibídem,* pág. 296.

35 bis Véase, por ejemplo, su estudio «Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español», *Boletín de la Real Academia Española,* XLIV, enero-abril 1964, 57-105.

36 Citado en nota 24.

nido psíquico correspondiente a su configuración gramatical, y dirigida a ella» [37]. Este concepto no puede interpretarse de un modo vago o etéreo ni de cómodo asidero para explicar ciertos fenómenos; muy al contrario, la forma interior no existe con anterioridad a los fenómenos lingüísticos en los que se manifiesta, de tal modo que no puede predeterminar los resultados de la evolución, sino que forma parte del proceso evolutivo. La forma consolidada tras la consumación del cambio es el resultado de una elección entre diversas posibilidades contendientes; al elegir una de ellas, la comunidad no opta por una forma vacía de contenido, sino por un modo peculiar de aprehender la realidad frente a otros modos posibles. En esa elección puede manifestarse una determinada concepción del mundo.

Este concepto de forma interior no implica una actitud idealista; se trata de un hecho deducido de los testimonios lingüísticos y comprobable en la realidad histórica de la lengua. La forma interior surge con el cambio lingüístico. La explicación de Lapesa al fenómeno de creación del grupo sintagmático *a + complemento directo de persona* ejemplifica muy bien este proceso. Partiendo de un hecho exclusivamente lingüístico—la existencia en latín de verbos que regían dativo y cuya significación se refería al trato entre los hombres—se fue desarrollando un proceso que permitió a la lengua establecer una oposición entre lo animado y lo inanimado [38]. En esta evolución se imbricó el fenómeno de alteración del sistema pronominal que conduciría a la aceptación en la norma de la forma *le* como complemento directo de persona. Los reajustes motivados por la oposición de género darían lugar a los usos antinormativos del *leísmo* de cosa, *loísmo* y *laísmo* [39]. Esta concepción es perceptible en muchas explicaciones de Lapesa a determinados fenómenos evolutivos: diferencia entre *ser* y *estar,* proceso de especialización de los verbos auxiliares, etc. [40] Como en otros aspectos de su labor científica, no rompe con las concepciones teóricas y metodológicas de la escuela de Menéndez Pidal, pero tampoco permanece ajeno a las novedades científicas que enriquecen la comprensión de los fenómenos lingüísticos. Moderado y conciliador por temperamento y por convicción, no duda, sin embargo, en oponerse vigorosamente a una consideración puramente estática de los hechos lingüísticos; de ahí, como dice él mismo, la conveniencia metodológica de no prescindir del concepto de forma interior en los estudios sintácticos «tanto descriptivos como históricos» [41].

También los criterios sociológicos pueden ser de capital importancia

---

[37] *Ibídem,* pág. 138.
[38] Véanse «Los casos latinos...», cit., págs. 76-82, y «Evolución sintáctica...», cit., págs. 145-49.
[39] RAFAEL LAPESA: «Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo», en *Festschrift Walther von Wartburg zum 80. Geburtstag,* Tübingen, 1968, 523-551.
[40] En «Sobre problemas y métodos...», cit., págs. 205-206.
[41] «Evolución sintáctica...», cit., pág. 150.

para describir determinados temas de Sintaxis histórica. El estudio de Lapesa sobre la evolución de las formas de tratamiento en español [42] explica cómo la intensa presión de los hábitos sociales sobre los usos lingüísticos se manifiesta en los cambios producidos en las formas de tratamiento, con su repercusión consiguiente en el sistema de personas gramaticales y en las desinencias verbales. De este modo, los criterios sociológicos, en interacción con fenómenos de fonética morfológica, apoyados en una rica documentación, explican nítidamente la oscilación entre formas de confianza y de respeto, y sus pervivencias arcaizantes en el mundo hispánico.

La existencia de un pensamiento teórico subyacente a una exhaustiva documentación histórica se advierte, asimismo, en su clara actitud ante determinados temas gramaticales discutidos por las más modernas teorías lingüísticas: la caracterización de los actualizadores en español y, especialmente, del artículo en las diversas combinaciones sintagmáticas en que puede aparecer [43], las funciones del adjetivo calificativo [44], etcétera. No faltan en su obra estudios exclusivamente sincrónicos, de los que puede ser ejemplo su trabajo sobre las oraciones causales en español [45]. Todo ello configura uno de los cuerpos de doctrina más extensos y coherentes de la lingüística española. Lejos de aplicar un modelo apriorístico, Rafael Lapesa ha ido madurando su metodología lingüística a medida que el acopio exhaustivo de testimonios le proporcionaba una sólida base teórica, fundamentada siempre sobre la idea de que todo estudio lingüístico permite establecer una relación entre hechos de lengua y fenómenos humanos. Su concepción humanística de la ciencia del lenguaje se inserta de este modo en una muy clara tradición cultural española. Por eso la erudición, el rigor, la agudeza interpretativa, que son notas características de su labor investigadora, forman parte, sin fisuras, de su magisterio universitario.

* * *

Sin pretender referirme a la obra entera de Lapesa, sí he querido señalar algunas de las líneas fundamentales de su labor. Dos años des-

---

[42] RAFAEL LAPESA: «Personas gramaticales y tratamientos en español», *Revista de la Universidad de Madrid*, núm. 74, tomo IV, 1970, 167-193. También «Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del voseo», en *Actas del III Congreso de Hispanistas,* El Colegio de México, México, 1970, 519-531.

[43] Véanse «Del demostrativo al artículo», cit. en nota 23; «El artículo ante posesivo...», citado en nota 34; «El artículo como antecedente del relativo en español», en *Homenaje. Estudios de Filología e Historia literaria Luso-Hisp. e Iberoamericana,* Univ. Estatal de Utrecht, La Haya, 1966, 287-98, y «Un/una as the indefinite article in spanish», en *Issues in Linguistics. Papers in Honor of Henry and Renée Kahane,* Univ. of Illinois Press, 1973, 492-503. Versión española en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua,* II, 1974, núms. 3-4, 19-30.

[44] Véanse «La colocación del calificativo atributivo en español», cit., y «Sintaxis histórica del calificativo no atributivo en español», en *Homenaje del Instituto de Fil. y Lit. Hisp. «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario,* Buenos Aires, 1975, 171-199.

[45] RAFAEL LAPESA: «Sobre dos tipos de subordinación causal», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* III, Universidad de Oviedo, 1978, 173-205.

pués de su jubilación administrativa—aún sigue impartiendo un curso de Doctorado en la Universidad Complutense—, ha publicado la nueva versión, ampliada y enriquecida, de su *Historia de la lengua española*. Quede para otra ocasión una reseña en sentido estricto de este libro. Me limitaré a señalar su significado en el conjunto de la labor de Rafael Lapesa como maestro universitario. No puedo ocultar ante todo que esta nueva *Historia de la lengua* ha suscitado en muchos de nosotros un sentimiento de entusiasmo por ser muestra indudable de su rejuvenecido vigor intelectual. Él mismo ha dicho en alguna ocasión que encontró su verdadera vocación cuando sintió que ésta estimulaba la de los demás. La lectura del libro es un nuevo estímulo del maestro, esto es, del hombre que junto al saber científico goza con la vislumbrada presencia de nuevos discípulos. Sé de jóvenes filólogos que nunca conocieron personalmente a Rafael Lapesa y que hoy, acaso desconociéndolo él mismo, se sienten discípulos suyos. La nueva *Historia* viene, pues, a renovar su permanente vocación de profesor universitario.

Toda la obra de Lapesa está presidida por el equilibrio y la ponderación. Admira su capacidad para revisar temas ya tratados en las ediciones anteriores, para incorporar nuevos testimonios procedentes de su investigación personal, para sintetizar en un todo coherente las aportaciones ajenas, para enfrentarse, en suma, con los hechos lingüísticos con la misma abierta curiosidad que en sus años juveniles. La plenitud de su madurez intelectual le permite aunar dos notas que pudieran parecer contradictorias: la rigurosa minuciosidad de los detalles con una extrema capacidad de síntesis.

El autor ha revisado uno a uno todos los temas de nuestro pasado lingüístico. Importantes ediciones hay ya al tratar de las lenguas habladas en la Península Ibérica antes de la Romanización: la incorporación de las teorías sobre la repartición lingüística de la Península, las nuevas ideas sobre los celtas, la descripción de la situación lingüística en el sur de España y sus conclusiones, prudentemente eclécticas, sobre la difusión del vascuence, delinean un panorama completo, con una bibliografía totalmente actualizada, de la España prerromana. En los capítulos II y III trata de la romanización y de las características del latín hispánico. No soslaya temas que, como el de la cantidad vocálica y la diptongación, plantean graves problemas de interpretación. Añade observaciones en torno a la influencia del griego sobre el latín que quizá estén en el origen de ciertas construcciones romances del tipo *va y dice*, *tomo y me voy* [46], etc. La evolución del sistema casual latino y su pro-

[46] Véase Eugenio Coseriu: «'Tomo y me voy'. Un problema de sintaxis comparada europea», *Vox Romanica*, 25, 1, 1966, 13-55. Reimp. en *Estudios de lingüística románica*, Madrid, Gredos, 1977, 79-151.

gresiva sustitución por el régimen preposicional, la transformación del sistema deíctico latino, etc., hallan cabal explicación gracias a su propia investigación.

El cuidado con que ha revisado las anteriores ediciones se manifiesta en múltiples testimonios. Además de reelaborar epígrafes completos (como, por ejemplo, los referentes a «Aspectos morfológicos y sintácticos del arabismo» y «Arabismo semántico, fraseológico y paremiológico»), Lapesa no elude enfrentarse con temas polémicos; así, toma posición respecto a la idea de que la introducción de arabismos alterase la proporción de vocablos agudos, llanos y esdrújulos en el léxico y favoreciese tipos especiales de palabras [47]. Se basa para ello en la calicata con la que ejemplifica el comportamiento acentual de arabismos y palabras españolas en relación con su estructura fonemática. Este mismo deseo de precisión se advierte en las referencias que incluye en las notas. Sirva de testimonio la información sobre el uso de *Hispania* o *Spania,* que anuncia el tratamiento posterior del tema en el capítulo VIII [48], donde, tras recoger los estudios de Américo Castro, Maravall, Alvar, etc., inserta sus propias conclusiones.

Somete Lapesa a profunda revisión la descripción del conjunto de cambios fonéticos que tuvo lugar en la época de orígenes. En este sentido, la nueva *Historia* incorpora elementos críticos sobre la naturaleza de estos cambios: la palatalización de *l-l* (§ 41.7) y de *l-* inicial (§ 44.3.4), la diptongación (§ 46.4, esp. nota 17), la suerte de la vocal final, etc., son aspectos de la evolución fonética integrados en una visión global del marco donde se produce el cambio lingüístico. Lo mismo puede decirse de las precisiones añadidas al tema de la primitiva dialectalización peninsular, sobre el nombre *Castilla* (§ 43.3, n. 2) y sobre el dialecto navarro-aragonés (§ 43.4). Para no herir susceptibilidades regionales, redacta nuevamente el párrafo referente a la unidad lingüística española (§ 48.5).

El estudio lingüístico de los textos literarios se inserta en el conjunto de la explicación histórica. De este modo, el autor se muestra consecuente con los criterios metodológicos vigentes en toda su obra. Así, el estudio del español arcaico ofrece, junto a importantes modificaciones sobre la pronunciación antigua (§ 53.3-4), valiosos juicios en torno a los textos literarios primitivos. Una breve, pero importante, edición sobre el *Poema del Cid* (§ 50) matiza prudentemente la polémica sobre la datación del Cantar. Confirma, en cambio, el carácter de literatura oral del Poema, manifiesto en múltiples recursos expresivos que

[47] *Historia de la lengua española,* cit., págs. 147-48.
[48] *Ibidem,* págs. 201-202, § 51.3.

son peculiares del lenguaje épico. Algunas de las notas características de este lenguaje, como es el predominio de la yuxtaposición (§ 60.2), descrita por Badía Margarit como forma de «sintaxis suelta», frente a la denominada «sintaxis trabada» de los textos en prosa, incita a realizar una cuidadosa revisión del proceso histórico de formación del sistema de conjunciones en las lenguas romances [49]. El valor de la «oralidad» como característica textual aparece sugerido asimismo al tratar la obra del mester de clerecía (§ 61.5).

Ampliación importante afecta al tratamiento de los primeros textos en prosa (§ 62), especialmente a los catecismos político-morales de la época de Fernando III el Santo, de los que han aparecido en los últimos años algunas ediciones críticas y estudios lingüísticos. No debe olvidarse que estos textos atestiguan un notable esfuerzo por flexibilizar la sintaxis e, incluso en algún caso, una cierta intención estilística de elegancia expresiva, difícilmente lograda. Por otra parte, su importancia para la historia del léxico romance es capital. Importantes observaciones formula Lapesa sobre *La Fazienda de Ultramar* y las primeras versiones romances de los Evangelios. Apoyado en datos históricos y lingüísticos, fecha *La Fazienda de Ultramar* hacia la primera mitad del siglo XIII, en contra de la opinión de su primer editor, Moshé Lazar, quien la creía de hacia 1152 (§ 62.2 y esp. n. 40). La literatura didáctica de procedencia oriental y la traducción de los textos sagrados aparecen de este modo como antecedentes inmediatos de la prosa científica, doctrinal e histórica de las escuelas alfonsíes. Abundantísimas son las adiciones al estudio de la prosa de Alfonso X el Sabio. Lapesa precisa minuciosamente diversos aspectos: los aragonesismos y occitanismos en el *Libro de las Cruzes* (§ 63.2), la procedencia de ciertos rasgos estilísticos y su relación con las fuentes textuales (§ 63.6), etc. Se añaden noticias sobre la penetración del castellano en los documentos notariales del dominio navarro-aragonés (§ 63.7), redacta párrafos nuevos en torno a los textos posalfonsíes (§ 64) y describe, en fin, el estado de lengua subsiguiente a la fijación de la norma lingüística alfonsí.

Múltiples son las precisiones que añade al estudio de la lengua literaria en la Edad Media. El autor advierte con perspicacia la nueva veta poética que se manifiesta en el angustiado sentimiento religioso de don Pero López de Ayala, cuyo intimismo lírico es sorprendente novedad en la literatura castellana (§ 65.4). Su rigor en el uso de los datos se manifiesta, una vez más, en el tema de la fechación de la alternancia *-illo, -iello* (§ 67.2, n. 32). Dedica epígrafes totalmente nuevos a determinados aspectos de la lengua y la literatura del siglo XIV, como los titulados

[49] Véase JOSSEF HERMAN: *La formation du système roman des conjonctions de subordination*, Akademie Verlag, Berlín, 1963.

«Cultismos y retórica» y «La literatura aljamiada». Advierte que junto a la constante introducción de neologismos cultos se producían frecuentes alteraciones en su estructura fonemática, con mutilaciones propias de la transmisión oral. Estas deformaciones no eran exclusivas del latín escolar, como ya estudió Américo Castro; aparecen en todos los textos literarios y son abundantes en el *Libro del Buen Amor,* en las obras de don Juan Manuel, en los *Proverbios morales* del Rabí dom Sem Tob y en *El Rimado de Palacio.* Ello indica un cambio notable en el proceso de asimilación de cultismos que no se quebrará hasta el triunfo del humanismo latinizante del siglo XV [50].

Los trabajos de Lapesa sobre la lengua y la literatura del siglo XV, citados en páginas precedentes, le permiten hacer una descripción completa de los cambios lingüísticos que tuvieron lugar en esta centuria. Ofrece nuevos datos sobre el fenómeno de confusión desibilantes en andaluz a fines de este período; describe la irrupción de la nueva corriente de latinización que inunda la literatura española y añade, en fin, notas sobre la evolución estilística de escritores como Juan de Lucena (§ 71.2), que reflejan la evolución del latinismo prerrenacentista. Aprovecha para ello tanto los estudios ya clásicos sobre esta centuria como recentísimas publicaciones [51] y, sobre todo, el gran caudal de testimonios acopiados por su investigación personal. Advierte así al lector sobre el sentido que la Antigüedad tenía para los hombres del siglo XV y diseña, al mismo tiempo, el marco cultural en que se produce la evolución lingüística. Su constante preocupación por fundamentar todo juicio en los datos le permite subordinar la interpretación de los textos a la verificación de los testimonios filológicos. Ello es tanto más de agradecer cuanto que la calificación de «prerrenacentista» para este período ha sido objeto de alguna enconada polémica. Particular interés tiene, por otra parte, su observación sobre la importante influencia de las traducciones en el proceso de creación lingüística durante esta centuria (§ 73.1). A ello habría que añadir seguramente el papel transmisor de la lengua culta escrita a la lengua hablada que debieron de desempeñar ciertas obras, como la comedia humanística, pertenecientes al ámbito escolar.

El estudio del español del Siglo de Oro ocupa los capítulos XI y XII. Innumerables son las adiciones con que el autor ha enriquecido su obra. Más arriba he aludido al conjunto de trabajos que Lapesa ha dedicado a este período; la descripción de los últimos cambios fonéticos del español medieval, la segunda dialectalización de España, la lengua de los textos literarios, la formulación de un ideal de lengua y la

---

[50] Ofrezco ejemplos en mi «Notas sobre el cultismo léxico en la literatura medieval española», en *Actas del XIV Congreso Internacional de Ling. y Fil. Rom.*, págs. 233-250, Nápoles, 1974.

[51] Véase RAMÓN SANTIAGO: *La primera versión castellana de «La Eneida», de Virgilio,* Anejo XXXVIII del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1979.

aparición de los primeros conflictos sobre este tema, la evolución sintáctica del español clásico, etc., son otros tantos aspectos que quedan mucho mejor precisados en esta nueva edición de la *Historia de la lengua española.* Su intervención personal en la reelaboración y actualización de los materiales que le confió Amado Alonso para el estudio de la transformación sufrida por el sistema fonológico al acabar la Edad Media, dan particular autoridad a los nuevos datos incluidos en esta edición de la obra (§ 92 y 93). La teoría pidaliana del «estado latente» halla nueva confirmación al tratar de los meridionalismos, que alcanzaron en esta época una gran capacidad de propagación en España y en América. La minuciosidad con que se describe este complejo proceso de mutación fonética y fonológica y la exactitud de los datos que él mismo aporta [52], revelan algunos de los motivos que han llevado al autor a realizar este arduo trabajo de revisión y ampliación; sobre todos ellos, el de acercarse de nuevo—con gozo de neófito y sabiduría de maestro—a los viejos temas de la lingüística histórica española, para presentarlos en virtud de ese «afán ilusionado de seguir inquiriendo el mensaje que se guarda en el ser y el devenir de nuestra lengua», como nos dice el propio autor en su prólogo, y como descubre el lector en la jugosa prosa de cada página.

De la historia forman parte asimismo el pasado inmediato y el presente. Casi doscientas páginas dedica Lapesa a describir la situación del español moderno desde la codificación académica del siglo XVIII a los problemas lingüísticos de nuestros días. No deja de sorprender la gran cantidad de información incorporada, procedente en gran parte de su propia labor investigadora; tal ocurre con el estudio sobre los campos ideológicos del neologismo incorporado en la transición del siglo XVIII al XIX, la aportación idiomática de Larra y de los poetas románticos, el problema de los extranjerismos, etc. Los tres capítulos finales, especialmente el último, dedicado al español de América, que casi ha duplicado su extensión, han sido completamente reelaborados. Se estudian temas nuevos que, como el de la influencia del elemento africano y el de las hablas criollas, han sido objeto de importantes trabajos en los últimos años. El tema del andalucismo en América, la extensión del voseo, la descripción de los principales rasgos dialectales del español de América, son otros tantos aspectos que han requerido la cuidadosa atención del autor y que quedan insertos en el marco global de la historia de la lengua española.

La riqueza de información, la actualización bibliográfica, la valentía para adoptar una actitud personal ante los temas más debatidos de la historia de la lengua, son otros tantos signos de la juventud intelectual

[52] A título de ejemplo cf. *Historia de la lengua española,* cit., pág. 372, nota 11.

del profesor Lapesa. Si las ediciones anteriores eran cita obligada en multitud de estudios lingüísticos, a buen seguro que esta edición suscitará asimismo nuevos planteamientos. El autor nos advierte en el prólogo que ha sacrificado el atractivo para el aficionado en beneficio del interés para el lingüista. Pienso que no ha sacrificado lo primero y que ha conseguido lo segundo. La lectura del libro continúa siendo apasionante para cuantos ven en la historia de la lengua una parte de la historia de los hechos humanos. Será obligada para quien busque la referencia precisa, el testimonio filológico y la interpretación fundamentada en los hechos lingüísticos. Y algo también importante: seguirá siendo motivo de atracción de nuevos discípulos, manteniendo viva, más allá de cualquier jubilación, la vocación de maestro universitario de Rafael Lapesa.

JOSE JESUS DE BUSTOS TOVAR

Agregación de Lengua Española
Facultad de Filología
Universidad Complutense
MADRID

SOBRE LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL LAPESA

Don Rafael Lapesa, como todo el mundo sabe, es profesionalmente lingüista: autor de la *Historia de la lengua española,* director del Seminario lexicográfico de la Academia, catedrático jubilado de Gramática Histórica; en sus clases hemos aprendido a analizar, cronologizar e identificar lingüísticamente antiguos textos y documentos; sin embargo, don Rafael también ha sido maestro en las disciplinas literarias para muchas generaciones de españoles: el magisterio que no pudo ejercer desde un centro de investigación, lo cumplió en la dirección rigurosa de tesinas y tesis doctorales y desde sus publicaciones. Por ello, la idea de don José Antonio Maravall de publicar un ensayo sobre sus estudios literarios me pareció excelente, sólo que con precipitación presuntuosa acepté algo que excede a mis fuerzas. Deseo que la admiración del maestro y la gratitud permanente acierten a mitigar los desaciertos del juicio.

La obra en que don Rafael se ha ocupado de la literatura española, además de los dos magistrales libros sobre *La trayectoria poética de Garcilaso* [1] y *La obra literaria del marqués de Santillana* [2], comprende, sin contar reseñas y prólogos de libros, un medio centenar de artículos algunos de ellos recogidos posteriormente en dos libros: *De la Edad Media a nuestros días* [3] y *Poetas y prosistas de ayer y de hoy* [4].

Si bien los trabajos juveniles de Rafael Lapesa fueron específicamente lingüísticos, el primer artículo extenso de su bibliografía, publicado en 1934, es un estudio literario sobre «*La vida de San Ignacio,* del padre Ribadeneyra». En aquellas veinte apretadas páginas ya se perfila el gran maestro futuro: un análisis completo de los aspectos fundamentales de la obra—temas, fuentes, estructura, estilos—le permite desentrañar su sentido en sí y en su circunstancia. Con mirada más de filósofo que de crítico comienza por los objetivos del autor, lo que le permite una

---

1 *La trayectoria poética de Garcilaso,* Madrid, Revista de Occidente, 1948, 242 págs. Segunda edición corregida, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

2 *La obra literaria del Marqués de Santillana,* Madrid, Insula, 1957, 348 págs.

3 *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, Gredos, 1967, 310 págs. Cito *DEM.*

4 *Poetas y prosistas de ayer y de hoy,* Madrid, Gredos, 1977, 424 págs. Cito *PyP.*

más segura explicación de los criterios de selección, tanto del asunto y de sus fuentes, como de los aspectos formales. Situada la obra dentro de una perspectiva histórica de su género—historia—, puede distinguir mejor lo que recibe de éste y lo que aporta:

> «Hasta qué punto era esto [la estructura] nuevo en la literatura piadosa del siglo XVI español nos lo evidencia el contraste de *La Vida de San Ignacio* con las biografías escritas por Fray Luis de Granada, la de Juan de Avila, por ejemplo, compuesta después de leer la de Rivadeneyra y tomándola como guía» [5].

A pesar de que este primer trabajo se ocupa de una obra en prosa, los estudios sobre ésta son la minoría, y en ellos conviene distinguir los que tratan problemas temáticos de los que lo hacen sobre las formas y el estilo. Al primer grupo pertenece un artículo de 1947, escrito con motivo del centenario de Cervantes, «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*», en el que el escalpelo del historiador, hecho a deslindar rasgos lingüísticos distintivos, en un precioso análisis del tratamiento del tema—Inglaterra—en dos poemas y dos novelas, logra «seguir la evolución espiritual y artística de nuestro máximo escritor y advertir en ella tres momentos: primero, el de heroísmo sin vacilaciones; más tarde escepticismo, crítica, realismo; por último, procesos graduales de perfeccionamiento espiritual, notas religiosas acentuadas» [6].

Hay en este grupo un núcleo importante de trabajos sobre *La Celestina:* un artículo-reseña sobre *la originalidad artística de «La Celestina»,* de María Rosa Lida [7], en el que presenta una magnífica síntesis de tan valiosa obra: autoría, género, técnica teatral, caracteres. A medida que repasa los puntos fundamentales anota sus disensiones, que, en general, revelan una diferencia en los presupuestos teóricos: mientras que una concepción fuertemente esteticista en la gran filóloga argentina, la lleva a rechazar toda interpretación que trascienda la pura intencionalidad artística de la obra, y la exaltación de la individualidad de los personajes y de sus motivaciones puramente dramáticas; la teoría que parece sustentar el reseñante no excluye la consideración del *prodesse,* además del *delectare,* y, por tanto, está más cercana a la concepción poética que sustentaba el Renacimiento español. En «*La Celestina* en la obra de Américo Castro» [8] sigue Lapesa un procedimiento metodo-

[5] «La 'Vida de San Ignacio' del P. Ribadeneyra», en *R. F. E.,* XXI (1934), págs. 30-50. Recogida en *DEM,* págs. 193-211. Cito por esta edición, pág. 205. En adelante, salvo expresa referencia, cito por *DEM* y *PyP.*

[6] «En torno a *la española inglesa* y el *Persiles*», en *Homenaje a Cervantes,* II, Valencia, 1950, páginas 365-388. Recogido en *DEM,* págs. 242-63, pág. 263.

[7] «La originalidad artística de 'La Celestina'», en *Romance Philology,* XVII, 1963, págs. 55-74. Recogido en *PyP,* págs. 25-59.

[8] «*La Celestina* en la obra de Américo Castro», en *Estudios sobre Américo Castro,* Madrid, Taurus, 1971, págs. 229-261. En *PyP,* págs. 60-72.

lógico similar al empleado para Cervantes: el tratamiento de un tema, *La Celestina,* sirve para deslindar actitudes que se fundamentan en las circunstancias históricas de que surgieron, siempre vivas: una primera visión de 1927, para probar «la participación de España en los grandes movimientos culturales europeos»; la de 1948, surgida «del horror de la lucha fratricida y el desgarramiento de la emigración [que] le habían hecho preguntarse por las causas históricas que impedían la convivencia de los hispanos entre sí» (pág. 64), y la visión última, «de la obra como una contienda literaria» (pág. 69). Don Rafael, tácita, pero claramente, asume la defensa del maestro: después de hablar de «una primera interpretación apolínea y la segunda dionisíaca, enraizada cada vez con más hondura en las simas del humano existir» (pág. 71), señala cómo, sin embargo, «nunca ha sido principal móvil de sus afanes la mera consideración estética: en 1929 se esforzaba por demostrar, con el ejemplo de *La Celestina,* que España había participado en el Renacimiento europeo; en 1963 declara que la finalidad de su libro 'ha sido menos el deseo de convivir a estas alturas de la vida con una obra imperecedera (el deseo era grande), que el interés por penetrar en la intimidad d un momento decisivo para el curso de la civilización española (página 151)'. Pero esta amplitud de propósito—continúa Lapesa—no ha dañado a su interpretación literaria, que en su versión última logra profundidad y belleza insuperables» (pág. 72). Y, finalmente, dentro de esta trilogía, el artículo que, en la dedicatoria a José L. Aranguren, define como «unas páginas que de algún modo tocan problemas de carácter ético o religioso planteados en una obra literaria» (pág. 73): el finísimo análisis del monólogo de Calisto en el acto XIV [9]. Para poder explicar el fragmento, don Rafael comienza situándolo en la obra: su disposición en el texto y su evolución, puesto que se trata de una adición de 1502; estudio sincrónico del personaje, de su coherencia interna sí, pero no arquetípico, no estereotipado, sino criatura estética viva, que evoluciona. Así concibe Lapesa la figura del protagonista, considerado incluso en ambos autores:

> «¿Y Calisto? En el acto I vemos cómo *está:* su ruina moral, su hundimiento; pero Rojas nos dice cómo *es,* analizando los escondrijos de su alma en dos monólogos paralelos. En ambos se plantea el dilema de vengar a Sempronio y Pármeno, ajusticiados por el asesinato de Celestina, o desentenderse de preocupaciones de honra para sólo pensar en el deleite del amor; en los dos prevalece la inacción voluptuosa. El primero forma parte del acto XIII de la *Comedia* y está situado horas antes de la cita dentro del jardín, en la tensa espera que precede

[9] «En torno a un monólogo de Calisto», en *Homenaje a Aranguren,* Madrid, Revista de Occidente, 1972, págs. 213-228. Recogido en *El comentario de textos,* Madrid, Castalia, 1973, páginas 30-51, y en *PyP,* 73-91.

a la consumación del deseo. En el segundo monólogo, añadido al acto XIV en la *Tragicomedia,* hay mayor complejidad psicológica, mayor juego de autoanálisis y autosugestión. Son las reflexiones de Calisto cuando despierta al día siguiente de haber satisfecho su apetito: no sólo fluctúa en ellas la estimación que el amante concede a los deberes sociales de la honra, sino también el valor que reconoce al placer gozado. Y se presenta un nuevo tema: el de la insolidariedad del universo respecto a los afanes de la existencia humana» (pág. 78).

Un artículo más sobre fuentes de un texto de Larra: Lapesa nos muestra con su arte de lector que sabe enseñar a leer a los demás, que en «La Nochebuena de 1836» hay reminiscencias de lecturas juveniles de las *Confesiones* de San Agustín [10].

Sobre prosa hay que considerar otros dos trabajos que se ocupan de estilo retórico. En efecto, en 1966, Rafael Lapesa señalaba que en la prosa de Feijoo «continúa, de una parte, el gusto barroco por la lozanía expresiva; pero, por otra, anuncia la exaltación sentimental del prerromanticismo, que había de ponderar los placeres y virtudes del entusiasmo» (298-299). Muestra con textos del benedictino que las galas del estilo sirven mejor para mover los afectos, y que en esto, como en la tarea de «abrir a las mentes españolas los horizontes de la cultura europea», coincide Feijoo con Ortega y Gasset [11]. El otro artículo es sobre fray Pedro Fernández Pecha. Después de situar la personalidad y la obra del fundador de los jerónimos y tratar algunos aspectos de los contenidos de los *Soliloquios* [12], inmediatamente señala: «Todo esto se expresa mediante los procedimientos del saber retórico que los escritos agustinianos habían puesto al servicio de la pastoral: amplificación, paralelismo de frases, frecuente similicadencia para subrayarlo, antítesis, oxímoros, abundante empleo de la figura etimológica, etcétera» (pág. 11). Lapesa no sólo cree que fray Pedro emplea estas técnicas estilísticas con seguridad y constantemente, sino que cotejados textos «de otras obras hermanas en tiempo, género y lengua», no ha encontrado semejante hecho, por lo que concluye: «Lo que sí creo ver es que la prosa de fray Pedro se anticipa en aspectos esenciales al arte que había de hacer fortuna entre los escritores cortesanos de fines del siglo XV y primera mitad del XVI» (pág. 12).

Pero aunque los estudios sobre la prosa son una lección viva y permanente de rigor científico, de finura crítica y de excelente estilo, es

---

[10] «El beodo frente al literato en San Agustín y en Larra», *Poemas y ensayos para un homenaje,* Madrid, Editorial Tecnos, 1976, págs. 120-127. Recogido en *PyP,* 120-129.

[11] «Sobre el estilo de Feijoo», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh,* II, París, 1966. Recogido en *DEM,* págs. 290-299.

[12] «Un ejemplo de prosa retórica a fines del siglo XIV: los *Soliloquios* de Fray Pedro Fernández Pecha», en *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten,* Madison, Wisconsin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975. Recogido en *PyP,* págs. 9-24.

el campo de la poesía el que ha centrado la atención de don Rafael Lapesa, lo mismo en sus libros sobre Garcilaso y Santillana, que en los artículos. Como en éstos la gama es muy amplia—desde la poesía épica medieval hasta la de Jorge Guillén y Luis Rosales—habrá que escoger y lo haré ordenando por afinidades disciplinarias. Así hay un grupo —el menor—de trabajos que cabrían bajo un rótulo de estudios sobre el significado, por ejemplo, «El tema de la muerte en el *Libro de buen amor*» [13], agudo estudio que concluye notando que el sistema de valores que actúa en el libro del arcipreste no es el tradicionalmente cristiano: en él los términos que corresponden a «bien» y «mal» no son «espíritu» y «carne», sino «vida» y «muerte». Pero Lapesa observa que si bien las implicaciones de vida y muerte podrían interpretarse como «un anticipo de la rehabilitación de los sentidos, que culminó en el paganismo renacentista», él las sitúa, sin embargo, en la perspectiva de la influencia árabe, línea que han señalado, en otros aspectos de la obra, Américo Castro, Dámaso Alonso y Francisco Márquez (pág. 74).

También temático, pero en la perspectiva diacrónica grata a Lapesa, estudia los contenidos en «Las odas de fray Luis de León» [14]. De estas obras del poeta, que el crítico considera «el más completo representante del momento espiritual, tenso y decisivo, en que le tocó vivir» (página 173), dice después de un finísimo estudio de la evolución del tratamiento de tópicos y motivos: «Las odas a Felipe Ruiz son buena muestra de cuanto constituye la grandeza y el drama de fray Luis de León», y acaba el crítico preguntándose por qué este hombre excepcional, abierto a los fenómenos de la naturaleza, no se abrió, sin embargo, a la nueva ciencia experimental que por aquellos momentos nacía. «A nuestro juicio—dice—, la razón más importante [fue que] fray Luis no confiaba en la capacidad del hombre para conocer en esta vida la índole y causas de los fenómenos naturales. El universo todo se le representaba como un prodigio» (pág. 191).

En «El elemento moral en el *Laberinto,* de Mena» [15], de 1959, muestra cómo la presencia o ausencia de ciertos temas obedece a una selección libremente ejercida por el poeta: «dilata, abrevia, añade o suprime, según sus intereses y conveniencias. Gracias a esta elasticidad, la disposición interna de la obra corresponde al cuadro de valores morales que su autor propuso como ideal a los nobles castellanos» (página 122).

---

[13] «El tema de la muerte en el *Libro del Buen Amor*», en *Estudios dedicados a James Homer Herriot*, Wisconsin, 1966. en *DEM*, págs. 53-75.

[14] «Las odas de Fray Luis de León», *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, II, Madrid, Gredos, 1961, págs. 301-318. En *DEM*, págs. 172-192.

[15] En *Joseph E. Gillet Memorial Volume. Hispanic Review*, XXVII, 1959, págs. 257-266. *DEM*, 112-122.

Comparativos en la temática son dos excelentes trabajos, «La *Jerusalén,* del Tasso, y la de Lope», de 1944, y «Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes» (1962) [16]. Un estudio de sumo interés, tanto por los resultados como por los postulados teóricos, es el de «Los *Proverbios,* de Santillana. Contribución al estudio de sus fuentes» [17]. «Toda fuente—dice—es ya en sí un importante acto estilístico. Lo es, sin duda, el de nuestro poeta al colocar la inspiración directa en la Biblia y en los clásicos por encima de los compendios y erudición medievales» (pág. 111). Lapesa advierte cómo Santillana escoge de entre los dos grandes abrevaderos del Renacimiento aquello que apetece o sirve al caballero medieval y a su propia personalidad. Buen ejemplo de «afinidades electivas».

Frente a estos estudios de la vertiente del significado [18] está la otra, la que comenzando por la consideración de los significantes acaba en los contenidos. Y en ésta, los trabajos se multiplican y alcanzan altas cimas de perfección. Ya explicando fenómenos de métrica, de fonética, de morfo-sintaxis o de semántica, ya estudiando en su conjunto la lengua poética de un autor, de un período o de un género. Algunos de ellos hasta podrían parecer escuetamente lingüísticos, pero en la medida en que sirven para cronologizar correctamente un texto mal situado o para deslindar la lengua de un copista de la del original, ya son estudios filológicos. A este último grupo pertenecen trabajos como «Ofrenda de tres noticias sobre épica y dialectos» (1964) y «Sobre el *Auto de los Reyes Magos,* sus rimas anómalas y el posible origen de su autor» (1954) [19].

En las «Notas sobre Francisco Imperial» [20], estudios comparativos de tópicos y del endecasílabo en su sistema de métrica, sirven para que el crítico pueda cronologizar la obra de Imperial y concluir que:

> «El *Dezir a las siete virtudes* no es el intento de un autor novel, sino la última obra de un poeta cuya producción sigue una marcada línea ascendente en cuanto a progresiva aplicación de aspiraciones: antes de 1404, decires amatorios en que la tradición gallega-castellana se enriquecía

[16] «La *Jerusalém* [...]», en *BRAE,* XXV, 1946, págs. 111-136, *DEM,* 264-285; «Góngora y Cervantes [...], en *Homenaje a Angel del Río, Revista Hispanica Moderna,* N. Y., XXXI, 1965, páginas 247-263. *DEM,* 219-241.

[17] «Los *Proverbios* [...]», en *Hispanófila,* I, 1957. *DEM,* 95-111.

[18] Excelentes estudios también de tópicos y motivos son algunos trabajos más recientes, dos comparativos, «Garcilaso y Fray Luis, coincidencias temáticas y contraste de actitudes» (en *Archivum,* XXVI, 1976. *PyP,* 147-177) y «Presencia de Fray Luis en el soneto de Lope *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*» (en *Homenaje a Agustín Millares Carlo,* II, Caja de Ahorros de Gran Canaria, 1975. *PyP,* págs. 178-185) y otros dos sobre la poesía de Antonio Machado: «Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado» (en *Cuadernos Hispanoamericanos,* números 304-307, 1975-76. En *PyP,* págs. 235-299) y «Las *Ultimas lamentaciones* y la *Muerte de Abel Martín*», *PyP,* 300-327.

[19] «Ofrenda [...]», en *Folia Humanística,* Barcelona, II, 1964, *DEM,* 29-36; «Sobre el Auto [...]», en *Homenaje a F. Krüger,* II, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1954. *DEM,* 37-47.

[20] *Homenaje a Amado Alonso, NRFH,* México, VII, 1953. *DEM,* págs. 76-94.

con elementos procedentes de la poesía cortés francesa y del *Dolce Stil Nuovo* [...]; en 1405, el *Dezir de los siete planetas,* primera construcción alegórica de grandes vuelos, en la que la imitación del *Roman de la Rose* prevalecía aún sobre la dantesca; antes de 1407 disquisiciones sobre la predestinación, con argumentos tomados del *Purgatorio* y con el nombre de 'Beatriz Santa' para la teología, y en 1407 el *Dezir a las siete virtudes,* con esencial imitación de la *Divina Commedia,* siguiendo paso a paso versos de Dante y empleando el endecasílabo» (pág. 93).

He dejado para el final, como los niños el más escogido bocado, un grupo de estudios de lengua poética que, algunos en sí mismos y todos en su conjunto, pueden ser un tratado de estilística diacrónica de nuestra poesía hasta el siglo XVII. En esa línea están «La lengua de la poesía épica en los Cantares de gesta y en el Romancero viejo» (1955), «La lengua de la poesía lírica desde Macías a Villasandino» y «¿Amor cortés o parodia? A propósito de la primitiva lírica de Castilla» [20 bis]. Los dos últimos son estudios en cierto modo complementarios: un nuevo intento de clarificar, en los poemas gallego-castellanos de entre 1360 y 1425, los elementos de una y otra lengua, el primero, y una interpretación posible como parodias del amor cortés, el otro, que considera que de no ser así, serían, como algunos críticos han considerado, muestras tempranas de lírica amatoria castellana; pero don Rafael cree hallar motivos válidos para considerar que son burla de ese género de lírica: «Si, como creo, la estrofa castellana citada por Ramón Vidal y la canción de amor de Alfonso X exigen interpretación paródica, la tesis de Américo Castro [de que Castilla no poseyó lírica escrita hasta el siglo XIV] tendría en su apoyo un argumento más» [21]. El artículo «Poesía de cancionero y poesía italianizante» [22], escrito para el homenaje a García Blanco, es un estudio fundamentalísimo para la historia interna de la poesía lírica castellana desde el último tercio del siglo XIV hasta el pleno Renacimiento: tanto el análisis de motivos y tópicos, como el de formas métricas y de algunas figuras retóricas, permiten a Lapesa poner orden y luz en tan compleja materia.

Muy especial interés, dentro de estos estudios de lengua poética, tienen tres de ellos que nos han puesto de relieve matices casi inéditos del cultismo latinizante en la poesía de Garcilaso, de fray Luis y de Góngora. En 1973, en el homenaje que *Cuadernos Hispanoamericanos* ofreció a don Dámaso Alonso, Lapesa publicó un trabajo titulado: «Len-

---

[20 bis] «La lengua de la poesía épica [...]», *Anuario de Letras,* México, IV, 1964, *DEM,* páginas 9-28; «La lengua de la poesía lírica [...]», en *S. G. Morley Testimonial, Romance Philology,* VII, 1953, págs. 51-59; «¿Amor cortés o parodia?», *Estudis Romanics,* IX, 1961, págs. 11-14, *DEM,* 48-52.

[21] *DEM,* pág. 52.

[22] «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *Strenae, Estudios de Filología e Historia dedicados al profesor Manuel García Blanco, Acta Salmanticensia,* XVI, 1962. *DEM,* págs. 145-171.

guaje normal y lenguaje poético: el sustantivo sin actualizador en las *Soledades* gongorinas». Parte de la observación de que Dámaso Alonso, en la prosificación del poema, «tiene que añadir constantemente demostrativos, posesivos, indefinidos y artículos» [23]. Al contrastar sistemáticamente los requisitos de actualizadores de las distintas funciones del sustantivo español con los usos de Góngora, concluye que éste:

> «para la lengua poética que estaba forjando quiso un sustantivo que en español tuviese resonancias sintácticas latinas y dispusiera de la plurivalencia con que el sustantivo latino se refería, sin marca exterior, ya a entes individuales, consabidos o no, ya a géneros y especies, ya a conceptos y esencias. Ahora bien, Góngora no latinizaba a ciegas: sabía que en español existían instrumentos lingüísticos de que el latín carecía—'sermo noster articulos non desiderat' de Quintiliano—y percibía con clarividencia que el no usarlos daba al sustantivo un tinte de esencialidad, lo desasía de las cosas para acercarlo a las ideas. La sintaxis de Góngora es consecuencia de su concepción poética del mundo y a la vez instrumento sabiamente aplicado al servicio de esa concepción» [24].

Precioso trabajo no sólo por ese intento demostrado en don Luis de lograr un estilo alto y con resonancias latinas para un asunto humilde, como se lo habían criticado hasta sus mejores amigos, sino también porque nos revela cuántos y cuántos estudios de ese tipo necesitamos aún para poder tener un conocimiento aproximado de lo que fue el verdadero hacer poético—perdón por la redundancia—de nuestros escritores áureos.

Otros dos, no menos valiosos, ejemplos del influjo del concepto retórico de «puritas» en la poesía vernácula son los artículos «El cultismo en la poesía de fray Luis de León» y «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso». Por más sorprendente, voy a detenerme en el último: don Rafael trae una treintena de nombres y verbos que tienen en Garcilaso—el hallazgo de fenómeno parejo en fray Luis lo había realizado anteriormente—una acepción diferente de la usual en castellano y que coincide con significaciones que se dan en los clásicos latinos. Veamos un ejemplo:

> «*Enajenar,* 'apartar', 'alejar'. El duque de Alba, cuando regresa vencedor a las orillas del Tormes, donde le aguarda su esposa:
>
> *El corazón dispone al alegría*
> *que vecina tenía, y reserena*
> *su rostro, y* enajena *de sus ojos*
> *muerte, daños, enojos, sangre y guerra.*
>
> (Egl. II, 1707-1710.)

[23] «Lenguaje normal [...]», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 280-282, 1973. *PyP,* páginas 186-209; pág. 186.
[24] Idem, págs. 208-209.

En latín, *alienare* contaba ésta entre sus acepciones («Mirum in modum a se bonos *alienavit*», CICERÓN: *Ad Att.*, I, 14), como asimismo los de 'apartarse de la amistad o amor de alguno y entregarlos a otros', 'volverse extraño o indiferente', 'sentir aversión contra alguien o contra algo' («Nec ambigitur, provinciam et militem *alienato* erga Vespasianum animum fuisse», TÁCITO: *Hist.*, IV, 49), lo que explica los versos de Salicio:

Cuando tú enajenada
de mi cuidado fuiste,
notable causa diste
y ejemplo a todos cuantos cubre'l cielo
que'l más seguro tema con recelo
perder lo que estuviere poseyendo.

(Egl. I, 147-152.)

Quién sabe si no habremos de interpretar como 'indiferente' y referido al correr del agua el *enajenado* que emplea el pastor al soñarse nuevo Tántalo:

Ardiendo yo con la calor estiva
el curso enajenado *iba siguiendo*
del agua fugitiva.

(Ibíd., 123-125.)»[25]

Inesperado fenómeno, como muy bien señala don Rafael en el estudio sobre este mismo hecho en la poesía de fray Luis, en cuya obra —con opinión de desaliñada en algunos estudiosos— observa que frente a una «notable parquedad en la introducción de voces nuevas, contrasta la abundancia de latinismos semánticos: palabras ya asentadas en el idioma aparecen en fray Luis con un sentido inusitado que corresponde a precedentes latinos. Dámaso Alonso, al estudiar la obra poética de Francisco de Medrano, señaló la importancia de estos 'cultismos de acepción', generalmente desatendidos»[26]. Pero más inesperado es el fenómeno en el poeta guerrero, por lo que el crítico se pregunta «qué sentido tiene en la poesía de Garcilaso esta abundante introducción o acogida de acepciones sabias [...]. Es perfectamente explicable que Garcilaso parco en vocablos nuevos, gustara, en cambio, de estas inflexiones del contenido verbal, tan prudentemente dosificadas que, salvo las pocas anotadas por los comentaristas del siglo XVI, han pasado inadvertidas largo tiempo»[27]. Y nos preguntamos si, además, no se podrá pensar que—ya que se dan en poemas compuestos después de su llegada a Nápoles, y teniendo en cuenta la alta frecuencia, en los ejemplos es-

---

[25] «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso», en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, II, 1972. *PyP*, págs. 93-109. Págs. 98-99.
[26] «El cultismo en la poesía de Fray Luis de León», *PyP*, págs. 11-145. Pág. 114.
[27] *PyP*, pág. 109.

tudiados por Lapesa, de usos y acepciones que se hallan en Cicerón—acaso se trate de un signo de adhesión de nuestro máximo poeta al movimiento ciceroniano encabezado por el cardenal Bembo—movimiento atacado violentamente por Erasmo en 1528, en su *Ciceronianus,* que tanto eco y difusión tuvo en España—, movimiento entre cuyos grandes jefes se contaban Navagiero, Castiglione y Girolamo Seripando, nombres tan vinculados a nuestro poeta, sobre todo el gran agustino, con quien había mantenido en Nápoles estrecha amistad y a quien dirigió la última carta que de él conocemos. Por Seripando tenemos precisamente noticias de las preocupaciones e intereses de Garcilaso por cuestiones de teoría poética. Pero también cabría preguntarse, puesto que estos cultismos son anteriores a la difusión de la *Poética,* de Aristóteles, si no hay que pensar, incluso para la poesía lírica, en una fuerte influencia de la preceptiva retórica, en especial del capítulo de la elocución. La importancia que metodológicamente tienen estos estudios de Lapesa es a todas luces evidente: nos abren gran número de caminos en el mar de la filología y de los estudios literarios.

No voy a reseñar sus dos libros de asunto literario porque ya lo han hecho, y con la erudición y autoridad necesarias, serios especialistas, y porque ya son clásicos, aunque siguen vivos y vivificantes; pero voy a extraer un breve florilegio de toda su obra, que nos juzgue, mejor que las ponderaciones de un discípulo, su propia obra y nos revele algunas de sus concepciones teóricas.

De Lapesa crítico literario se podría decir lo que él ha escrito de María Rosa Lida:

> «se dan la mano el más vasto saber y la más sana teoría de la creación literaria. No muestra el menor ahorro de esfuerzo: cada problema, cada detalle han sido examinados a fondo, lo que ha obligado a tener en cuenta una ingente serie de obras literarias y una bibliografía nutridísima. Pero esta erudición no se acumula innecesariamente, sino que está orientada con vistas a una sólida construcción doctrinal»[28].

No hay definición mejor de don Rafael Lapesa que ésta, en cada uno de sus detalles. Se diría que cuando trazaba la semblanza intelectual de la señora de Malkiel, al escoger aquellas virtudes de él mismo preferidas, se estaba autorretratando. El vasto saber suyo es básicamente el de un riguroso lingüista, pero también el del filólogo: editor de textos, historiador, y el del más científico crítico literario. Pero todo eso integrado no solamente en un concepto poético—nada dogmático, sino muy dinámico—, sino también en un pensamiento filosófico. Esa construcción doctrinal es la que ya se ha señalado más arriba en su

[28] *PyP,* pág. 58.

primer artículo literario: una comprensión integral e integrada del ente literario y una personal y coherente visión del mundo.

Las teorías literarias vigentes en el segundo cuarto del siglo se orientaban hacia una comprensión más integral del ente literario; significados y significantes no eran ya facetas excluyentes, sino dos caras de una misma moneda. Pero los idealismos y esteticismos exaltaban la insularidad de la obra de arte, su valor intrínseco, con desatención, y a veces rechazo, de lo considerado extrínseco: personalidad del autor, referentes, circunstancias histórico-culturales, períodos estéticos, géneros, historia literaria. Una obra poética que se atreviera a tener intencionalidad extra-estética era considerada «ancilar», espuria. Restos de aquellos lodos—aunque polvillo menudo—aún se andan salpicando las interpretaciones de las grandes obras. Pero don Rafael no parece haber sido salpicado siquiera por los polvos de marras, como creo queda demostrado en la apretada visión de su obra. Su visión doctrinal, desde el primer momento, es integral, nunca negativa: la obra—autor, fines, temas, fuentes, estructuras, estilo, lengua—, pero también el entorno social y cultural, el género, la historia literaria, y por qué no, también las disciplinas menores didácticas: el manual auxiliar, el comentario de textos.

Sobre el influjo de la tradición en la originalidad del autor, dice:

> «En toda obra literaria la actividad creadora opera sobre un fondo de tradición recibida. Sólo conociendo ese fondo puede valorarse la aportación personal del autor, tanto al reelaborar o rechazar algo preexistente como al añadir elementos nuevos» [29].

Como ya se ha visto repetidamente, el estudio de fuentes le ha interesado siempre, a pesar de las modas adversas:

«Toda elección de fuentes es ya en sí un importante acto estilístico» [30]. Y sobre la tan traída y llevada cuestión de la imitación en el Renacimiento:

> «Se admite sin reservas el valor artístico de la imitación, conviniéndose que el hecho de utilizar el tesoro de temas y expresiones existentes en los clásicos griegos, latinos e italianos es muestra de sabiduría y de respeto a la tradición culta: la habilidad de los poetas consistirá en engastar en sus obras estas gemas ya labradas, sin perjudicar a la propia originalidad» [31].

Pero como hemos visto, otra de las notas caracterizadoras de sus métodos de crítica es su permanente visión diacrónica de las cosas

---

29 *PyP*, pág. 210.
30 Idem.
31 *DEM*, pág. 154.

que estudia, tanto temas como formas. Y uno se pregunta: ¿Es que ha influido en ello, además de los hábitos de historiador de la lengua, esa admiración tan grande que muestra por don Marcelino Menéndez y Pelayo, a quien llega a dedicarle uno de sus libros, el de Santillana, y en el que dice:

> «el mejor homenaje al maestro santanderino es seguirle, aunque de lejos, en el *amoroso historiar de nuestras letras?*» [32]

Hasta en esta pública confesión de discipulazgo de don Marcelino está el Lapesa que todos admiramos—aunque no seamos capaces de imitarle—y estimamos tanto: personalidad incorruptible: ni las modas ni las oportunidades le impulsan en sus elecciones, sólo la verdad y el bien de los demás, la justicia conmutativa. Su mejor semblanza humana —ya han escrito sobre ella inigualablemente don Américo Castro y Jorge Guillén [33]—es la que él mismo ha trazado de Alonso Zamora Vicente:

«Catedrático [...], académico [...], la manera de ser no [le] ha cambiado por la convergencia de estos dos esdrújulos. Nada estirado, nada solemne, nada señorón. [El tiempo no le ha] quitado la capacidad de entender a las generaciones que llegan y gritan; de abrir los ojos —sin embobamiento, pero con atención ávida—ante el cambio que el mundo está dando; de percibir sus directrices y de aceptar cuanto es positivo en las novedades que se nos imponen» [34].

Así es don Rafael, interesado siempre por la criatura más valiosa del universo mundo, como veían nuestros humanistas: el hombre. Su labor, su crítica, es más que una maravillosa técnica de iluminar de textos o de interpretar momentos históricos, el arte aún más difícil y maravilloso: explicar personas, no arquetipos, sino personas. Personas son los autores que estudia, y la lectura para él, como para Quevedo y para Descartes, es una conversación, un diálogo callado, de una parte, con las grandes almas que se han expresado a través de poesía o de ensayos.

LUISA LOPEZ GRIGERA

Universidad de Michigan
925 Lutz
ANN ARBOR, Michigan 48103
(USA)

---

[32] *La obra literaria del Marqués de Santillana,* dedicatoria [pág. 9 de preliminares].
[33] Ambas semblanzas en el vol. I de *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa,* Madrid, Gredos, 1972.
[34] *PyP,* pág. 419.

JUAN DE LA PUERTA VIZCAINO EN LA VIDA Y LA RIMA V DE BECQUER

El olvidado literato mencionado en mi título fue colaborador de Bécquer en el tomo primero y único de la *Historia de los templos de España* (Madrid, Nieto y Compañía, 1857); fue redactor de *El Fisgón;* publicó, al menos, cinco obras teatrales y siete novelas por entregas, y además de algún otro libro al que tendré ocasión de referirme, dio a la estampa un pequeño volumen de versos titulado *Risas y lágrimas. Colección de seguidillas* (Madrid, Librería de D. M. Escribano, Editor, 1865, 127 págs.); de cuya existencia sólo toma nota José María de Cossío en las listas bibliográficas al final de su ingente estudio sobre la poesía española de la segunda mitad del ochocientos [1], pues no lo describe, extracta ni estudia en su texto. (Veremos que también conocía este libro de poemas Rica Brown, sin duda mejor que Cossío, pero tampoco lo estudia.) Frente a la portada de *Risas y lágrimas,* del que tuve la suerte de adquirir un ejemplar en la siempre simpática Librería del Prado, poco antes que ésta desapareciera, se halla impreso un anuncio de una nueva edición de *La soledad,* de Augusto Ferrán, y el tomito del que voy a ocuparme aquí es, igual que el de este último poeta, uno de los numerosos libros de poesía «prebecqueriana» y «becqueriana» que todavía no se han estudiado completa y sistemáticamente. (Resulta sugestiva la misma frecuencia de títulos semejantes al de Vizcaíno, que saltan a la vista cuando se investiga la poesía hispánica del tercer cuarto del siglo XIX: Francisco José Orellana: *Lágrimas del corazón,* Barcelona, 1848; Silveria Espinosa de Rendón: *Lágrimas y recuerdos,* Bogotá, 1850; Enriqueta Lozano de Vilches: *Perlas y lágrimas,* Granada, 186?; Sofía Estévez y Valdés: *Lágrimas y sonrisas,* La Habana, 1875, etc.)

Empero, *Risas y lágrimas* no sólo arroja más luz sobre la gestación de alguna de las *Rimas* becquerianas, sino que también ayuda a iluminar la relación personal entre Bécquer y Vizcaíno, así como la personalidad y la preparación profesional de éste. Hablaré primero de este aspecto biográfico. Sobre el oscuro escritor oriundo de Valencia de Don Juan no

[1] José María de Cossío: *Cincuenta años de poesía española (1850-1900),* Madrid, Espasa-Calpe, 1960, págs. 1379, 1408.

conozco más estudios que el de Rogers [2], quien no conocía *Risas y lágrimas.* Rogers presenta a Vizcaíno como impostor y estafador y, por tanto, como colaborador de la *Historia de los templos de España* sólo en el nombre. Recordando que la intención de Bécquer era reclutar la colaboración de literatos, arqueólogos, dibujantes y grabadores de verdadero mérito para la *Historia de los templos de España,* Rogers pretende que «Juan de la Puerta Vizcaíno no era ninguna de estas cosas» [3], esto es, concretamente, que no era arqueólogo o que no lo era de mérito. Rica Brown abraza un punto de vista semejante al sugerir que el modelo de la ridícula figura del arqueólogo don Restituto que aparece en el artículo satírico «Un tesoro», de Gustavo, pudo ser Puerta Vizcaíno [4], pero yo no encuentro motivo alguno de conectar tal caricatura más particularmente con el colaborador de la *Historia de los templos de España,* que con cualquier otro contemporáneo que se interesara por la arqueología.

Rogers concede, eso sí, que a Puerta Vizcaíno se le «atribuían» numerosas obras de diversas clases, «desde las ligeras improvisaciones poéticas, comedias y vastas novelas, hasta estudios arqueológicos y una historia de los judíos en Mallorca» [5]. Mas luego se le presentan nuevas dudas sobre la autoría de los escritos de Vizcaíno, y juzga que «*muchas* de las obras que se le atribuían pudieron muy bien ser escritas por otros, y probablemente lo fueron» [6], basándose para tal aserto por lo visto únicamente en cierto rumor repetido por Julio Nombela: sobre Vizcaíno había corrido la voz de que «*dos* novelas suyas de grandes dimensiones» en realidad «estaban escritas por [Pedro] Escamilla» [7]. ¿Muchas o dos de sus obras fueron escritas por otros? Evidentemente, este rumor, aun cuando fuera cierto, no bastaba para negarle a Vizcaíno la autoría de sus otras novelas, ni de sus piezas teatrales, ni mucho menos de otras obras que es curioso no mencione Rogers por sus títulos, en vista de la naturaleza de esa *Historia de los templos de España,* en que, como ya veremos, parece ahora que el novelista adocenado pudo colaborar con Bécquer más que en el nombre, ya como codirector, ya como codirector y autor.

Me refiero no sólo al ya aludido estudio histórico de Vizcaíno: *La sinagoga balear o Historia de los judíos de Mallorca* (Valencia, Imprenta de la Regeneración Tipográfica, 1857; reedición facsímil, Palma de

---

2 PAUL PATRICK ROGERS: «New Facts on Bécquer's *Historia de los templos de España,* en *Hispanic Review,* tomo VII, 1940, págs. 311-320.

3 ROGERS, págs. 311-312.

4 RICA BROWN: *Bécquer,* Barcelona, Editorial Aedos, 1963, pág. 287.

5 ROGERS, pág. 314, nota 15.

6 ROGERS, pág. 319. El subrayado es mío.

7 JULIO NOMBELA: *Impresiones y recuerdos,* Madrid, La Ultima Moda, 1909-1911, tomo III, página 332. De nuevo el subrayado es mío.

Mallorca, Editorial Cluba, 1951), obra no enteramente desemejante de la que escribió o editó de consuno con Bécquer—incluso posible punto de partida para la colaboración puesta en duda por Rogers—y que se publicó en el mismo año que la *Historia de los templos de España,* sino también a otra obra exclusivamente arqueológica del olvidado novelista leonés: *Glorias arquitectónicas de España. El Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Pozuelo de Alarcón, Establecimiento Meográfico, 1876). Existen ejemplares de ambos libros en las bibliotecas de España y del Nuevo Mundo, y cualquiera puede evaluar la erudición representada por su contenido [8].

Sin embargo, mucho más notable para nuestra tesis es el hecho de que ya pocos años después de la colaboración con Bécquer, la pericia de Vizcaíno como arqueólogo iba a reconocerse en los más encumbrados medios de la sociedad española—indispensable dato cuya novedad quisiera subrayar—, pues tanto en la cubierta como en la portada de *Risas y lágrimas,* el nombre de su autor aparece seguido de una distinción seguramente muy envidiada entre los profesores de arqueología en ese momento: «Por Juan de la Puerta Vizcaíno, de la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe don Alfonso y secretario de las secciones de Etica y Literatura de la misma». (Se trata de una corporación de vida corta, fundada en el mismo Palacio Real, y de la que apenas quedan más que unas cuantas menciones en los archivos del Museo Arqueológico Nacional.)

A la vista del otro cometido temático de la Academia, de la que era *individuo* Vizcaíno, resulta iluminativo que él también sea autor de un *Atlas geográfico español,* del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional con la signatura SG/4228. Y es interesante también otro título en el que aparecía el nombre del antiguo protector de la ya desaparecida Academia: *Carta a S. A. R. don Alfonso XII. Por don Juan de la Puerta Vizcaíno. Leída con extraordinario aplauso en el Círculo Alfonsista de esta Corte, en la noche del 23 de enero de 1873* (Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1873). Pesando todos estos pormenores, resulta ya algo más difícil concluir con Rogers que hay «poco lugar para creer que Puerta Vizcaíno tuviera cualquier parte en absoluto en la autoría de la *Historia [de los templos de España]*» [9]. No sólo parece Vizcaíno haber poseído los conocimientos profesionales necesarios para tal colaboración, sino que era autor exclusivo de otros libros de temas semejantes, y su capacidad científica era públicamente reconocida.

---

[8] Por cierto sorprende que en su *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX* (Madrid, Cátedra, 1979), Juan Ignacio Ferreras registre como «obra novelesca» *La sinagoga balear,* de VIZCAÍNO (artículo núm. 1.637, pág. 329).

[9] ROGERS, pág. 313.

Es más concreto otro cargo que se le hace a Vizcaíno, primero en las memorias de Nombela y después en el artículo de Rogers y en biografías de Bécquer, como las de José Pedro Díaz y Rica Brown; y a primera vista parece que este nuevo cargo podría haber representado un obstáculo aún más insuperable para las buenas relaciones personales entre Bécquer y su colaborador, así como para la misma colaboración en la *Historia de los templos de España*. Para este episodio seguimos la versión de Nombela [10], no completamente fiel quizá, pero es la única de un testigo de la época. Algún tiempo antes de la publicación de la *Historia de los templos de España*. Bécquer, Nombela y García Luna habían adaptado la novela *Notre-Dame de París*, de Víctor Hugo, al teatro bajo el título *Esmeralda*. Vizcaíno, a quien Bécquer había conocido en cierta casa de huéspedes y que en ese momento hacía de corredor de manuscritos literarios, estafó al mismo tiempo—según Nombela—a los tres escritores principiantes y a dos editores noveles, asegurando a cada parte que sin su influencia la otra nunca accedería a firmar un contrato para la venta de la obra.

Firmóse, en efecto, y según sus términos, recordados por Nombela, los jóvenes editores pagaron a Bécquer y sus amigos cuatro mil reales (de los cuales, fuera de escrito, Vizcaíno descontó dos mil como comisión suya), y obligáronse los autores a restituir a los editores de sus propios bolsillos la suma entera de cuatro mil reales en caso de que la Censura de Teatros prohibiera la representación de *Esmeralda*, cosa que de hecho sucedió—cuenta Nombela—después que otro editor, don Alonso Gullón, había adquirido la propiedad de la obra. Con este motivo se habló de pedir a Vizcaíno una declaración escrita en que prometiera restituir sus dos mil reales; pero Nombela cargó con toda la obligación, así como con el interés que cobró el nuevo dueño del manuscrito. Puesto que todo esto ocurrió sólo un año antes de la salida de la *Historia de los templos de España*, Rogers concluye que «o Bécquer no renunció a su asociación con Puerta Vizcaíno a causa del episodio de *Esmeralda*, o la publicación de la obra estaba tan adelantada, que la aparición del nombre de éste en la portada era inevitable» [11].

Ya fuera la verdad más objetiva o ya una impresión, en parte, personal lo contado por Nombela sobre el drama *Esmeralda*, se entiende que el pagador único de la deuda y los intereses jamás se reconciliara con Vizcaíno. Mas el caso de Bécquer era totalmente diferente: aun cuando no tuviéramos otros datos con que aclarar las relaciones posteriores entre Vizcaíno y el autor de las *Rimas*, el carácter de éste nos llevaría a concluir que era más acertada la primera de las dos interpre-

---

[10] NOMBELA, tomo III, págs. 327-332.
[11] ROGERS, pág. 316.

taciones sugeridas por Rogers y citadas en el párrafo precedente, esto es, que debieron de hacerse pronto las paces entre el poeta sevillano y su colaborador leonés, sin duda a raíz de la desventajosa venta de *Esmeralda,* porque Gustavo no se preocupaba en absoluto por lo material y práctico—según reitera Nombela una y otra vez en tono ligeramente reprensivo—y vivía perpetuamente en «aquella casi nirvana..., aquella grandiosa, admirable y estoy por llamar santa pasividad» [12].

Pero gracias a otro importante detalle contenido en *Risas y lágrimas,* se nos hace posible afirmar, sin lugar a dudas, que Bécquer y Puerta Vizcaíno no sólo no renunciaron a su asociación literaria, sino que siguieron unidos por la más entrañable amistad, pues el poema «El aire», del que ya trataré, lleva en 1865 la siguiente dedicatoria: «A mi querido amigo Gustavo Adolfo Bécquer» *(Risas y lágrimas,* pág. 49). El próximo año, en *El Museo Universal* (año X, 28 enero 1866, página 31), Gustavo publicaría por vez primera su Rima V, influida por «El aire», de Vizcaíno, y esto último indica que los cordiales sentimientos del antiguo colaborador de Bécquer serían plenamente correspondidos por éste. Rica Brown cita la dedicatoria de «El aire», pero no la relaciona con la continuación de relaciones cordiales entre Bécquer y Vizcaíno, sino que, al contrario, supone que se trata de un «gesto único» de un hombre, por otra parte, poco respetado y aun ridiculizado por Gustavo en «Un tesoro» [13]. Mas este artículo se imprimió originalmente en *El Museo Universal* para 1866 y en ese momento, lejos de reírse de su antiguo codirector, el autor de las *Rimas* se dejaba inspirar por él, como ya sabemos y seguiremos viendo cada vez con más claridad.

Es más: la cordialidad de las ininterrumpidas relaciones de Bécquer y Puerta Vizcaíno se corrobora por un delicioso pasaje de las encantadoras memorias de Julia Bécquer; documento que Rogers y alguno de los biógrafos de Bécquer no han conocido, y ninguno de éstos ha comprendido el sentido de las líneas que vamos a examinar ahora. La hija de Valeriano recuerda la alegría que le producían las frecuentes visitas de Puerta Vizcaíno a la casa madrileña que compartían su padre, su tío Gustavo y los hijos de ambos hacia 1867, por lo que parece. La imagen de Vizcaíno que destaca aquí, más bien que la de un embustero, es la de un hombre muy semejante a ese Gustavo que era tan dado a los regocijados juegos de los niños y los animales, se preocupaba poquísimo por el *pane lucrando* y el medro profesional o social y se extasiaba ante toda suerte de tradiciones fantásticas. «A esta casa de la calle de Atocha—escribe Julia Bécquer—recuerdo que solía acudir a menudo el poeta Puerta Vizcaíno, gran bohemio de aquel tiempo, el que, aunque

[12] NOMBELA, tomo II, pág. 390.
[13] BROWN, pág. 287.

no tenía casa ni hogar, iba acompañado siempre de su hermoso perro de Terranova, con el que estábamos entusiasmados los chiquillos por su inteligencia. Su amo y él se sentaban a nuestra mesa casi siempre que venían a visitarnos, y donde el primero se engolfaba en contarles [a los dueños de la casa] cuentos fantásticos de descubrimientos hechos por él en sepulcros antiguos, cuentos que mi padre no creía, y así se lo decía luego a Gustavo. Otras noches también se quedaban a dormir en casa él y su perro. Algunas veces, al marcharse, escondía los guantes o el pañuelo, y cuando ya estaba en el portal mandaba al animalito que subiese a buscarlos; obedeciéndole inmediatamente subía, llamaba a la puerta con ladridos y después de muchas vueltas por todas partes los encontraba y se los llevaba a su amo» [14].

Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que la sobrina de Gustavo llama «poeta» a Vizcaíno: estamos en la época que sigue inmediatamente a la publicación de *Risas y lágrimas* y la Rima V, y la niña Julia debió de oír muchas conversaciones sobre poesía entre los dos bohemios, que si las hubiese podido reconstruir seguramente apoyarían la tesis de influencia que propongo aquí. Nótese que mientras Valeriano dudaba de los «cuentos fantásticos» de Vizcaíno, Gustavo, autor de leyendas, tendía a ser más receptivo, aunque no fuera sino «por razones estéticas», según diría el marqués de Bradomín sobre sus creencias monárquicas. A la común atracción que sentían los dos poetas y arqueólogos por lo fantástico y sepulcral, añádase, para confirmación de la mutua simpatía que hemos sorprendido en los documentos, la semejanza de sus estilos en verso, que se estudiará en la segunda parte de este trabajo.

Pese a los evidentes riesgos, los que somos amigos de los perros tendemos a fiarnos de otros que lo son y a desconfiar de quienes los desprecian: lo digo como base para preguntar si un bohemio, sin casa ni hogar y que tenía que comer los más días de gorra, y, sin embargo, en medio de su miseria se preocupaba de velar por el bien de un pobre cuadrúpedo, era suficientemente materialista para haber podido ser estafador, por lo menos en la forma desalmada que le atribuye Nombela. Vizcaíno debió de ser no sólo impráctico, sino de moralidad flexible, como que a pesar de su entrada en Palacio era un bohemio que vivía al margen de la sociedad; pero por lo mismo que para otro hombre de carácter semejante esto podía parecer perdonable y quizá hasta amable (en la medida en que lo es la picaresca), en cambio, para un temperamento como el de Nombela tenía que parecer todo lo contrario, pues no obstante el enorme interés literario de las *Impresiones y recuerdos*

[14] JULIA BÉCQUER: «La verdad sobre los hermanos Bécquer», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo,* tomo IX, 1932, págs. 82-83.

de éste—y estoy por decir que antes de leer las descripciones de hombres y casas reales del Madrid decimonónico contenidas en estos cuatro tomos, nunca aprecié plenamente el realismo de los tipos y ambientes ficticios de Galdós—, las virtudes del cronista y su amor propio son aún más burgueses que el Madrid que capta en sus páginas, y con sus homilías y moralizaciones económicas se hace a menudo muy pesado.

Lo expuesto hasta aquí demuestra el gran acierto de Rubén Benítez en la siguiente advertencia de 1971: «Hay demasiada violencia en Nombela y un odio personal evidente. También es Nombela el que cuenta el episodio de la defraudación de que fue Bécquer víctima, y Juan de la Puerta Vizcaíno protagonista. Se me ocurre que el mejor conocimiento de este enigmático personaje arrojaría luz sobre un período oscuro de la vida de Bécquer y explicaría los excesos de Nombela. Creo que mientras no conozcamos bien a Juan de la Puerta Vizcaíno debemos mantener obligada cautela. Obligada, ya que Bécquer persiste en su trato con él» [15]. Todavía no conocemos bien a Vizcaíno; pero relacionados en forma lógica los datos que hemos destacado aquí, el autor de *Risas y lágrimas* se nos ha hecho algo menos enigmático, a la vez que mucho menos odioso, y resultan así menos oscuras las relaciones entre él y Bécquer.

* * *

Byron, Lamartine, Musset, Heine, Schiller, Goethe, Lista, Espronceda, Larrea, Selgas, Arnao, Ferrán: he aquí algunos de los numerosos poetas cuyos versos se han identificado como posibles fuentes de las *Rimas*. Bécquer en su juventud leía con arrobo a Zorrilla, mas también leía con meditación a Horacio, quien recomendaba que el poeta novel revolviera noche y día los buenos modelos poéticos. Los estudios de las fuentes becquerianas han demostrado inconcusamente el «clasicismo» de las *Rimas* en este último sentido. Sin embargo, reflejando otro punto de vista, absurdo, pero no por eso nada infrecuente a lo largo de los estudios becquerianos (el cual mantiene que no interviene en la génesis de las *Rimas* ningún elemento, sino la inspiración), el autor de un libro impreso en 1972 afirma que con la investigación de las fuentes, «para destronar a Bécquer, los insidiosos inventan una serie de predecesores, en cuyas filas milita o cuyas obras calca o copia»; se queja de que «nos abruman los paralelos becquerianos innecesarios de críticos quisquillosos», y en los trabajos de tales «insidiosos» y «quisquillosos» ve unas «críticas iconoclastas que querían restar méritos al mejor de nuestros románticos». Antes, por el contrario, el hecho de que exista

[15] RUBÉN BENÍTEZ: *Bécquer tradicionalista,* Madrid, Editorial Gredos, 1971, pág. 76, nota 14.

tan crecido número de «preludios» de las *Rimas,* a todos los cuales Bécquer infaliblemente supere, representa la más convincente demostración posible de su gran originalidad.

La revelación de otro modelo superado por Bécquer, verbigracia, «El aire», de Puerta Vizcaíno, no es, por ende, sino un nuevo elogio, y de la mejor clase, por estar objetivamente documentado. No es ésta la primera vez que se han sugerido seguidillas como posibles antecedentes de determinadas *Rimas* becquerianas, pues José María de Cossío y José Pedro Díaz, entre otros, han buscado el germen de alguna de éstas entre las seguidillas de Alberto Lista y en *El libro de los cantares,* de Antonio de Trueba y la Quintana, en el que figuran seguidillas junto con otras formas populares. El tono característico no sólo de «El aire», sino de la mayoría de las seguidillas contenidas en *Risas y lágrimas* es «becqueriano», y, por tanto, en ellas, lo mismo que en las *Rimas,* lo popular español se acompaña de «esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños»—según escribiría Núñez de Arce algunos años más tarde, aludiendo con cierto desprecio a Bécquer [16].

Antes de examinar la nueva fuente de la Rima V, veamos dos o tres muestras de otras composiciones de Vizcaíno que pudieron resultar sugerentes para Gustavo. No se trata en estos casos de señalar influencias tan palmarias como la de «El aire», sino simplemente de exhibir varias afinidades en la sensibilidad y la metaforización que den al lector una impresión algo más clara de la tonalidad «becqueriana» del desconocido libro de Vizcaíno. Pues en algún caso el influjo debió de ejercerse en la otra dirección, ya que Bécquer venía publicando Rimas individuales en obras periódicas desde 1859. Además, en el caso de muchas Rimas, la búsqueda de las fuentes se dificulta por la presencia en las poesías de Bécquer en grado máximo de un rasgo esencial para la mejor lírica: una forma y contenido suficientemente abiertos para que empiece el poema donde acaba el verso, según ha observado cierto estudioso de las *Rimas,* o sea, para que el lector, sugestionado por el poeta, siga «poetizando» o meditando con la misma sensibilidad después de poner el libro a un lado. Por esto creemos a veces recordar Rimas becquerianas—en realidad son nuestras—que resulta totalmente imposible hallar al volver a consultar el texto, y algo semejante nos pasa al buscar fuentes para las *Rimas* entre los versos, de inspiración, estilo y tono parecidos, de los predecesores y coetáneos de Bécquer. Leemos, por ejemplo, esos poemas de Selgas caracterizados—según dice

[16] GASPAR NÚÑEZ DE ARCE, en el Prefacio a su *Gritos del combate* (1875), 7.ª ed., Madrid, Fernando Fe, 1891, págs. XV-XVI.

Manuel Cañete en su prólogo a *La primavera* (1850)—por «el espiritualismo, la vaguedad, la melancólica ternura de las poesías del Norte; la gallardía, la frescura, la riqueza, la pompa de las poesías meridionales» [17], y nos parece encontrar a la vuelta de cada página un antecedente concreto de alguna Rima, que, sin embargo, es luego imposible conectar directamente con ninguna de éstas.

Los investigadores de fuentes buscan en Lista y en los poetas alemanes antecedentes del manejo becqueriano de los suspiros, por ejemplo, en la Rima XXVIII, pero ninguno de los posibles modelos señalados hasta la fecha es ni más semejante ni más convincente que dos de las seguidillas de «Serenata», de Puerta Vizcaíno:

¿Sabes por qué las flores
más perfumadas
y orgullosas se muestran
por la mañana?
Es, imagino,
porque el perfume aspiran
de tus suspiros.

(*Risas y lágrimas*, pág. 19.)

... ...

Las hojas de los árboles
trémulas vibran,
y al ver cuánto padezco
tristes suspiran.
Sal, y a las hojas
di que ahoguen los suspiros,
porque me adoras (pág. 20).

«Serenata» pudo influir en la Rima XXVIII, pues ésta es posterior a *Risas y lágrimas*, como que aparece por primera vez en las páginas finales de *El libro de los gorriones*, en que Bécquer reconstruyó el manuscrito poético de 1868, que perdió durante la revolución de septiembre de ese año. (No cito todas las Rimas aludidas aquí por ahorrar espacio y por suponer que no habrá ningún lector que no tenga a mano alguna edición de los versos de Bécquer.)

Otro poema de Vizcaíno que brinda interesantes paralelos con la obra de Bécquer es « ¡A una mujer! » Las dos seguidillas que voy a copiar ahora contienen ideas y figuras muy parecidas a las de las Rimas XII, XIII y XXIII, pero esta vez Bécquer puede haber influido en Vizcaíno, lo mismo que éste en aquél, pues las Rimas XIII y XXIII se pu-

[17] En José Selgas y Carrasco: *La primavera y el estío*, 6.ª ed., Madrid, Leocadio López, 1883, pág. 41.

blicaron, respectivamente, en 1859 y 1861 en revistas, mientras la XII es posterior a *Risas y lágrimas,* por hallarse en el manuscrito reconstruido de 1868-1869 y no haberse impreso hasta 1871.

Si tu cara es un cielo,
tus ojos soles,
y es tu boca la fuente
de los amores;
si en tus mejillas
la rosa sus colores
ve con envidia;

Puedo decir sin miedo
de que me engañe,
que del cielo y del mundo
eres la imagen;
siendo esto cierto,
¡vales un mundo, niña,
vales un cielo! (págs. 63-64).

La primera de las dos seguidillas de «Las lágrimas», de Vizcaíno, constituye un curioso antecedente de la tercera y última estrofa de la Rima LXVIII, que procede del manuscrito de 1868-1869. Tienen en común su idea central (las lágrimas son esperanzas perdidas), sólo que en Bécquer ésta está expresada en forma menos directa y por ello más poética:

VIZCAINO

Niña, guarda tus lágrimas,
guárdalas, niña,
que los ojos abrasan
y el alma entibian;
pues son las lágrimas
esperanzas perdidas
de nuestras almas (pág. 93).

BECQUER

Triste cosa es el sueño
que llanto nos arranca,
mas tengo en mi tristeza una alegría...
¡Sé que aún me quedan lágrimas!

Pero es hora ya de mirar el poema que ha motivado este modesto trabajo. Decía antes que Rica Brown conocía *Risas y lágrimas,* y lo menciona por su título [18], aunque sin dar la información bibliográfica

[18] BROWN, pág. 287.

relativa al tomito. Incluso se refiere la misma investigadora a la poesía que nos interesa aquí, «El aire», y en una nota, en el referido libro de 1963, escribe: «Espero publicarla en breve» [19]. Sin embargo, no aparece mencionada tal edición en las bibliografías, el poema sigue desconocido, y al hablar de la Rima V [20], la profesora Brown no la relaciona con «El aire». He aquí los versos que Vizcaíno dedicó al autor de las *Rimas:*

EL AIRE

A mi querido amigo
Gustavo Adolfo Bécquer.

No sé dónde he nacido,
mas soy la vida
de todo cuanto existe,
cuanto se anima.
No tengo patria:
el universo entero
es mi morada.

Siendo libre cual nadie,
estoy cautivo
entre los altos muros
de lo infinito;
y sólo cedo
al Ser Omnipotente,
único eterno.

Sin mí no hubiera tierra,
ni sol, ni cielo:
de todo cuanto vive
soy elemento;
si yo faltara,
la destrucción vendría,
luego la nada.

Tomo diversas formas
como Proteo;
ya soy brisa suave,
ya blando céfiro,
ya cierzo impío,
ya huracán violento,
ya torbellino.

Cuando el sol por Oriente
luce sus rayos,
valles, mares y montes
voy despertando;

[19] BROWN, pág. 318.
[20] BROWN, págs. 298-301.

todos me llaman
suspiro perfumado
de la mañana.

Yo acaricio a mis hijas,
plantas y flores,
cuando cierra su negro
manto la noche;
y las consuelo
dando en su puro cáliz
un dulce beso.

Me admiran cuando airado
en el desierto,
montes de ardiente arena
al cielo elevo;
cuando, aura suave,
los suspiros de amores
llevo a un amante.

Yo entre mis alas llevo
a los mortales
las amorosas quejas
que canta el ave;
yo entre mis alas
llevo el rumor confuso
de las batallas.

Me admiran cuando dócil
y silencioso
rizo las claras aguas
del manso arroyo,
cuando iracundo
agito las entrañas
del viejo mundo.

Yo soy el que ondulando
la verde yerba,
acaricio a las flores
en la pradera;
yo, el crudo cierzo
que de las flores troncha
el tallo tierno.

Soy huracán rugiente
que al monte y valle
arranca impetuoso
sus viejos árboles;
soy la borrasca
que los mares agita
y el mundo arrasa.

Primer soplo de la vida
a los mortales
siendo mudo testigo,
doy cuando nacen;
mas cojo siempre
el último suspiro
cuando se mueren.

Yo no puedo perderme,
pues siempre existo
entre los altos muros
de lo infinito;
no tengo patria:
el universo entero
es mi morada (págs. 49-55).

Estos versos deberán desde ahora en adelante considerarse como una de las dos principales fuentes de la Rima V de Bécquer; la otra es la composición, en treinta y cuatro cuartetos de endecasílabos de rima encadenada y dos quintetos de endecasílabos, titulada «El espíritu y la materia», de José María de Larrea, publicada en *El Semanario Pintoresco Español,* en 1853, y señalada como antecedente de la indicada Rima becqueriana por William S. Hendrix y Dámaso Alonso [21]. Muy difícil sería determinar cuál de estas dos fuentes haya aportado más elementos a los deliciosos versos de Bécquer sobre esa «desconocida esencia», la poesía.

En el poema de Larrea, la visión de todo lo existente como partícipe igualmente de la materia y el espíritu parece haber dado nacimiento al concepto becqueriano de la función de la esencia poética, o más bien haberse completado con ésta: «Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea». Los siguientes versos que Larrea pone en boca del espíritu: «Soy un rico perfume contenido / en pobre vaso de grosera arcilla» (descripción del alma humana hospedada en el cuerpo), fueron el modelo estilístico de la estrofa final de la Rima V: «Yo en fin soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta». «El espíritu y la materia» contiene a la par muchos antecedentes de esos inolvidables versos de la Rima V compuestos en primera persona: son de Larrea, por ejemplo, «Yo soy del sol la lumbre centelleante»; «Yo soy la brisa tibia y perfumada»; «Yo soy la voz del huracán potente», etc. (Ejemplos de este último recurso estilístico los hay también en otras poesías

[21] El texto completo del poema de Larrea puede consultarse en JOSÉ PEDRO DÍAZ: *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía,* 3.ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1971, págs. 160-165. En las páginas 165-170 y 296-297, Díaz resume otras investigaciones de fuentes para la Rima V. Sobre las fuentes becquerianas, véase también J. M. DÍEZ TABOADA: *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

románticas, como *El genio de la melancolía,* de la Avellaneda, y las seguidillas objeto de estas líneas.)

Pero las restringentes rimas de los cuartetos y quintetos aconsonantados de Larrea están muy lejos aún de esa sugestiva fluidez lírica de Bécquer, que fue tan bien analizada ya en 1871 por Ramón Rodríguez Correa, en el prólogo a la primera edición de las *Obras* del sevillano: «Las rimas de Gustavo, en que a propósito parece huir de la ilusión del consonante y del metro, para no herir el ánimo del lector más que con la importancia de la idea, son a mi ver de un valor inapreciable en nuestra literatura» [22]. Este pasaje nos servirá a la vez para esclarecer otra diferencia entre la Rima V y «El espíritu y la materia», pues tanto en el comentario de Correa y la crítica del propio Gustavo, como en la poesía becqueriana que aquí nos ocupa, la voz *idea* no se refiere a ningún concepto o abstracción intelectual, sino a una impresión o visión, ya del universo entero, ya de algún segmento más reducido de lo existente, cuyo sentido se deje intuir más bien que formular (no otro significado tendrá todavía esta palabra en el ensayo «The Meaning of a Literary Idea», de Lionel Trilling, en el libro *The Liberal Imagination);* mas el poema de Larrea se basa, por lo contrario, en ideas en cuanto conceptos y fórmulas intelectuales y morales, porque es en realidad una obra teológica. Se trata de una serie de tres discursos, dos relativamente largos y otro más breve, puestos, respectivamente, en boca de la materia, el espíritu y el poeta. Al disertar los tres sobre los papeles de los dos primeros, se va formando un equivalente moderno de las disputas medievales entre el agua y el vino, el cuerpo y el alma. El espíritu, por ejemplo, insiste en «mi santa inspiración», la cual lleva al hombre a una noble abnegación frente al estéril egoísmo producido por la materia. Ante el deseo del bien estimulado en él por el espíritu, el poeta (el hombre) pregunta: «¿Que, para no cumplirle, Dios agita / con tal deseo el corazón humano?» En fin, no obstante las semejanzas estilísticas, es en el fondo una obra muy diferente de la Rima V, en la que el espíritu y la materia no serán ya dialogantes y entes separados.

Pues en la Rima becqueriana se han fundido desde el principio, según indica el verso que subrayo aquí: «Espíritu sin nombre, / indefinible esencia, / *yo vivo con la vida* / sin formas de la idea». Este espíritu no se traduce por formas intelectuales, y en cada estrofa sucesiva, al seguir expresándose con verbos de primera persona, vuelve a «vivir» o fundirse con la vida, habitando cada vez una nueva variante de la materia: «Yo soy la ardiente nube»; «Yo soy nieve en las cum-

---

[22] En BÉCQUER: *Rimas,* ed. José Carlos de Torres, Madrid, Castalia, 1976, pág. 217.
Associate Prof. of Spanish

bres», etc. Así, la materia habla a través del espíritu—el yo es doble en la Rima V—, mientras en Larrea el pronombre se refería exclusivamente, ya a la materia, ya al espíritu. Ahora bien: la fusión becqueriana de la materia y el espíritu se anticipa en «El aire», de Vizcaíno; porque el aire, que es el «espíritu» de este poema y otra «desconocida esencia» que nada sabe de su propio origen, dice desde el comienzo, y de nuevo subrayo lo más importante: «No sé dónde he nacido, / mas *soy la vida / de todo cuanto existe, / cuanto se anima»;* idea—fusión de materia y espíritu—que ya en las seguidillas de Vizcaíno de 1865, también se reitera a lo largo de toda la composición por una serie de verbos de primera persona, según verá el lector volviendo a consultar el texto que damos más arriba. En relación todavía con esta idea, es interesante otro paralelo específico, pues los versos becquerianos «yo soy la ignota escala / que el cielo une a la tierra. // Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea», encuentran un claro antecedente en los siguientes de «El aire»: Sin mí no hubiera tierra, / ni sol, ni cielo: / de todo cuanto vive / soy elemento».

Tomemos nota de otras varias coincidencias concretas. Para Vizcaíno, el aire es el «suspiro perfumado / de la mañana», y en la Rima V, la indefinible esencia poética dice: «suspiro en la onda pura». Los dos versos de «El aire»: «montes de ardiente arena / al cielo elevo», pudieron servir de modelo para este becqueriano: «soy fuego en las arenas». Y además de los paralelos verbales que descubrirá el lector, todavía citaremos el siguiente: el «y rujo en la tormenta», de Bécquer, parece hacer eco al «Soy huracán rugiente», de Vizcaíno. Una semejanza, no ya de idea o palabra, sino de estructura, se revela por el hecho de que cada poema se enmarca, por decirlo así, comenzando y terminando del mismo modo. Los dos primeros versos de la primera y la última estrofa de la Rima V son, respectivamente: «Espíritu sin nombre, / indefinible esencia», y «Yo en fin soy ese espíritu, / desconocida esencia». Los tres últimos versos, tanto de la primera como de la última seguidilla de «El aire», son: «No tengo patria: / el universo entero / es mi morada».

«El aire», en fin, por constar de seguidillas, ofrece un modelo de versificación mucho más libre, fluida y abierta que «El espíritu y la materia», y por esto, igual que otras poesías del mismo metro popular que Gustavo conocía, la de Vizcaíno se acerca mucho ya al esquema de la Rima V (típica en este aspecto), por el que el «vago» y nada concluyente tema becqueriano se casa con esas imprecisas y nada limitativas rimas asonantes para borrar la raya divisoria entre el poema y los sueños que inspira en el lector, dejando a éste paso libre al valle de las rimas

personales. En tal fluidez y ausencia de trabas formales y temáticas se apoya asimismo esa comprensividad casi sin límite del panorama (tierra, cielo, universo) que se nos invita a contemplar, así en el poema de Vizcaíno como en el de Bécquer; mientras en los versos de Larrea, en cambio, lo que hay de amplitud panorámica tiende a negarse por la precisión arquitectónica de la versificación y la introducción de problemas morales específicos.

Puede que los heptasílabos de la Rima V y alguna otra Rima sean al mismo tiempo una parcial reminiscencia formal de las seguidillas de Lista, Trueba, Vizcaíno, etc., en las que se inspiraba el Bécquer lector. Mas la yuxtaposición de la palabra *heptasílabo* y el nombre de un neoclásico autor de seguidillas, Lista, sugieren a la par otra posible proveniencia del verso de siete sílabas, así como un problema que habrá que tratar en otra ocasión: ¿cuál es el alcance de la influencia neoclásica en Gustavo? Pues la Rima V, con sus coplas de heptasílabos asonantados en los versos pares tiene, por ejemplo, la mismísima forma que las anacreónticas del dulce Batilo y los otros neoclásicos.

RUSSELL P. SEBOLD

University of Pensylvania
Hispanic Review
Williams **Hall CU**
PHILADELPHIA, Penn. 19174 **(USA)**

MI BEMOL

Pensándolo bien, ahora que ha pasado el tiempo, Melissa pudo haber sido una buena compañera para Lázaro. Los amigos no nos dimos cuenta entonces porque veíamos las cosas muy de cerca y, sobre todo, porque estábamos aturdidos por la maravilla. No todo el mundo tiene un amigo que haya resucitado. A veces, en la tertulia del Henekey Inn, al caer la tarde, nos sentábamos los tres dentro de aquellos diminutos nichos de madera, tan parecidos a los confesionarios católicos, y, mientras bebíamos unas buenas cervezas amargas y rojas con unas gotas de aguardiente, Lázaro nos contaba su resurrección. Su muerte, torpemente causada por un camión que lo arrojó a la embarrada cuneta, no nos parecía importante. Muerto estaba, y eso es todo, cuando sus propios asesinos lo cubrieron con una lona sucia, no tanto para proteger el cadáver de la lluvia como para no ver la cabeza abierta.

La primera revelación de una nueva vida le llegó a Lázaro por el olor a mierda. Era—solía decir—un hecho inmenso, entontecedor, descubrir que la frontera del mundo se identifica por su esplendoroso olor a mierda, mierda fresca y añeja, mierda humana y pecuaria, mierda en altas torres, sublime mierda de albañal urbano, de cagadero público, de rincón campestre cubierto por el verdidorado fulgor de los insectos. La mierda hizo el milagro, y Lázaro, afrentado por el majestuoso aroma, no tuvo más remedio que abrir los ojos.

Era otro. Nadie pudo saber nunca el nombre que usó antes de morir. Médicos y abogados trataron infructuosamente de vencer su encantador olvido. Los policías registraron minuciosamente la pobre ropa que llevaba puesta cuando el camión le rompió la crisma e incluso le miraron la dentadura, los testículos y las marcas de nacimiento. Luego pusieron su retrato en Temple Place, frente al río, para que lo viesen los vagabundos que duermen allí sobre los bancos, envueltos en cartones, bajo la mirada ceñuda de la estatua de Stuart Mill. «Si alguien conoce a este hombre, que llame a la Policía Metropolitana», *decía el cartel. Pero los vagabundos no lo conocían, ni maldito lo que les importaba.*

Un psicólogo llegó a la conclusión de que Lázaro hablaba con un marcado acento alemán, en vista de lo cual se informó del asunto a las

Policías de todas las Alemanias, pero nada más se supo. Cuando salió del hospital, Lázaro no tenía dónde ir, así es que se hizo cargo de él la Seguridad Social y lo llevaron a una residencia para desplazados y marginados, cerca del mercado de la fruta, en Spitalsfield. Una «Benevolent Society» se ocupaba de enviarle una muda de vez en cuando con una gruesa mensajera que, además de la muda, le daba una libra y algunos consejos. Cuando Lázaro estaba desprevenido, aparecía un caballero misterioso que le mostraba periódicos alemanes y le hablaba estentóreamente en alemán. Pero a Lázaro no se le movía ni un nervio.

Por fin, se le comunicó por escrito que tenía un nombre nuevo. Nunca lo supimos, porque en la taberna era conocido como Lázaro y a nosotros nos gustaba. Era un filósofo, esa es la verdad. De pronto decía, por ejemplo, «es extremadamente torpe que NO ME OLVIDES *sea una marca de preservativos», o «los ciegos ven con los ojos lo que yo veo con la espalda». Parece que lo estoy viendo cuando decía una de esas cosas, con el índice de la diestra en alto, pronunciando las palabras muy despacio.*

Era un tipo bastante apuesto, de mediana estatura, muy delgado y nervudo, un poco calvo, moreno, de ojos castaños grandes, boca muy fina y ancha, barba cerrada. La cicatriz le partía el cráneo de oreja a oreja, como si le hubiesen dado un sablazo, pero, como casi nunca se quitaba la gorra, no producía mal efecto ni provocaba lástima. Bebía, eso sí. Nunca nos fue posible a ninguno entender por qué les parecía eso tan mal a los policías, a las señoras de la «Benevolent Society» y a los de la residencia para marginados.

Al cabo, Lázaro encontró un trabajo de guarda en un almacén de papel al sur del río, en Lambeth, y eso le permitió emanciparse. Dejó la residencia y trató de zafarse de sus benefactores alquilando un «bedsitter» en Hunter Street, justo al lado de una tiendecita para maricones que se llamaba «The Word's Gay». A la puerta de esa tienda, por cierto, había siempre un enorme perrazo encadenado y Lázaro se empeñó en que aquel animalote podía distinguir a los homosexuales de los que no lo son tanto. Sólo dejaba entrar a los tibios.

Lázaro fue allí bastante feliz. Lo veíamos cada noche en la taberna, dueño de su esplendorosa nueva vida, y no nos dimos cuenta a tiempo de lo que aquello significaba. Ahora sí, cuando ya no tienen remedio las cosas. Porque Lázaro había roto el último de los cordones umbilicales que unen a un hombre con la esclavitud, que es la memoria. Dios sabe dónde, estaba un pasado con nombres y direcciones, acaso hijos creciendo hacia esa forma de revancha que es la vida, seguramente algunas mujeres crédulas, tiernas, chillonas; puede ser que un libro abierto, una camisa colgada, una cajetilla a medio fumar, una deuda impa-

gada, unos cuantos inútiles arrepentimientos, padres, abuelos, todo el tinglado biológico de chantajes y coartadas que los científicos llaman la herencia. *Bueno, pues Lázaro había cortado el hilo.*

Antes de venir al confesionario de la Henekey Inn compraba sus víveres: un trozo de queso amargo y blanco de Cheshire, una gruesa salchicha, redonda y grasienta como un epiplón; una naranja. A veces, una botella de vino barato, yugoslavo. Envolvía sus compras en una hoja del «Evening Standard», siempre del «Evening Standard», porque en su trabajo había una tipa que tenía el vicio de leer anuncios, y el «Standard» es, para eso, ideal. La mujer aquella leía sus anuncios como si se masturbase, decía Lázaro, y luego tiraba el periódico a un cajón de basura que había en el patio, siempre a la misma hora. De allí lo recogía pacientemente nuestro amigo para sus envoltorios. Cuando a mí me detuvieron una noche estando un poco borracho, Lázaro vino a verme en seguida y me trajo ocho o diez ejemplares viejos del «Standard» para que me entretuviese en el calabozo. El juez, poco después, me mandó a un hospital psiquiátrico porque entendió que yo era un alcohólico incurable y me llevé conmigo aquellos periódicos. Sólo me sacaron del hospital cuando descubrieron que, muchos años atrás, yo había sido profesor de Bioquímica en mi país. Pero habían pasado varios días y me dio tiempo a leer aquellos periódicos de cabo a rabo. Es una experiencia divertida, pero esa es otra historia.

A nuestro amigo «Shorthand» Mike—le llamábamos así porque había sido taquígrafo del Ejército durante la guerra, nunca supimos para qué—le gustaba más «The Sun», porque publicaba todos los días la foto de una chica desnuda con tetas muy gordas y muy para arriba, ya me entienden ustedes.

—Lo único que vale la pena en esta vida—decía «Shorthand»—es un par de buenas tetas.

Verán lo que nos pasó una vez. Nunca andábamos con mujeres, por unas cosas o por otras, hasta que apareció Melissa. Hablábamos poco de mujeres. La verdad es que nunca estábamos tan borrachos como para ignorar nuestro cansancio, porque no éramos, ni siquiera Lázaro, jóvenes, ni tampoco muy limpios, ni teníamos un maldito penique de sobra. Pero una noche fuimos a una taberna en una bocacalle de Bishopsgate, cerca de la estación de Liverpool Street, porque a «Shorthand» lo había llamado una prima suya que era prostituta en el barrio. La mujer era pequeña, delgadita, muy simpática, y nos invitó a beber hasta que el tabernero nos dijo que era la hora. La chica nos llevó a su piso, por allí cerca, y sacó dos botellas de ginebra que le había regalado un individuo. El caso es que salió la conversación de las tetas, y Rita nos enseñó las suyas, que no estaban mal, un poco blancuzcas, pero bastante

duras. A «Shorthand» no le gustaron, y entonces su prima salió a la escalera y llamó a la vecina para que viniese. Vino. Era una mulata, yo creo que con un ojo de cristal o, por lo menos, un poco mortecino.

—A mi primo le gustan las tetas gordas—dijo Rita—. Anda, Lumière, enséñales las tuyas.

Aquello fue tremendo. Lumière se desabrochó la blusa y sacó dos tetas negras con pezones más negros todavía, que eran lo más grande y lo más redondo que yo he visto en mi vida. La habitación se llenó de un olor dulce, pastoso, como cuando se abre un melón. Lumière era de Haití, y nos dijo que en su tierra todas las mujeres tienen las tetas así. Estuvimos hablando un rato y les tocamos muy bien todo a las dos para poder establecer comparaciones. Lázaro dijo que, a su juicio, lo importante no es el tamaño que tenga una teta, sino la suavidad de su piel y la calidad, que tiene que ser correosa, de los pezones.

Pero el caso es que «Shorthand» se quedó como si le hubiera dado un ataque, y ni siquiera miraba a la pobre Lumière. Es más, las chicas se desnudaron del todo y estuvimos haciendo tonterías, lavándolas con ginebra y cosas así, sin que «Shorthand» interviniera. De pronto se levantó, se puso la gorra y se fue sin decir nada. Tuvimos que quedarnos solos Lázaro y yo para acostarnos con las chicas, un rato con una y otro rato con otra, cambiando y tal. «Shorthand» no volvió nunca a mencionar nada que tuviese que ver con tetas ni nosotros tampoco.

Bueno, quería decirles que vivíamos bien, guardando nuestros secretos, sin que nos faltara lo justo y sin permitir que nos agobiasen los recuerdos, porque Lázaro nos servía de ejemplo constante. Habíamos aprendido que resulta estúpido tratar de recoger la leche vertida. Y así estábamos cuando apareció Melissa.

Una mañana fuimos a tomar café donde el judío Ben, después de ayudar a un amigo de la taberna a colocar su carromato en la feria de Leather Lane.

—Siempre estáis de un lado para otro—nos dijo Ben—; ya podíais cultivar un poco el espíritu.

Y nos enseñó un papel en el que se anunciaba un concierto en la iglesia de St. Martin-within-Ludgate, a un paso de San Pablo. El pastor tenía la costumbre de organizar conciertos al mediodía para que pasasen el rato los de las oficinas en su hora libre y para que se les borrasen los malos pensamientos. Algunos amigos nuestros iban por allí, porque los sacristanes repartín té con galletas a la gente y porque, al fin y al cabo, algo hay que hacer al mediodía. Aquella mañana iba a tocar el piano una vieja amiga de Ben, ¿Zoe Bobescu, quizá?, que acababa de salir de un hospital psiquiátrico.

Fuimos. Varanzaro, el milanés, estaba vestido con una sotana esperando a la gente a la puerta, como un sacristán elegante, todavía con los ojos turbios por la borrachera de la noche anterior. El vicario era gordito y sonrosado: a todos los metodistas les da por la simpatía y la justicia social. Ocho o diez personas, contándonos a nosotros, eran el auditorio, sentaditas todas en las primeras filas de bancos frente al pianote negro colocado al pie del altar, un «Hazzen» viejo, despintado. La concertista, ¿Tania Warczinsky, tal vez?, era morena, seca, medio calva. Tenía rota una media, marrón, y se le veía un redondel de carne peluda. Nos dijo con voz muy finita que iba a tocar Children's Corner, *de Debussy, y entonces me fue difícil remediar el recuerdo, mi padre en aquellas lejanas tardes soleadas, terribles, de los días de fiesta. Lázaro, «Shorthand» y yo nos dábamos con los codos a hurtadillas señalando el roto de la media de aquella señora, Bebé Markova o algo así, que tocaba bien, arqueando sus largos dedos sucios sobre el teclado. Nos daba risa.*

—Hay una tecla rota—me dijo de pronto Lázaro, tronchándose.

Y una mano blanca apareció entre nosotros dos, desde atrás, nos golpeó en el hombro, nos zarandeó suavemente.

—Tengan respeto—nos dijo Melissa, y levantaba indignada sus oscuras cejas mirándonos suavemente cuando nos volvimos.

La Ludmila Strogonoff, a todo esto, había dejado de tocar y lloraba sobre el hombro del gordo metodista, quejándose del «mi bemol». «Deberían haberme avisado, deberían haberme avisado...»

Melissa nos esperó a la puerta. Era una de esas periodistas treintañeras, divorciadas, que de jóvenes fueron del Partido Comunista, que tuvieron un marido putero y charlatán y que luego se quedaron solas con un hijo y que viven con otra igual en un pisito de Chelsea. Una intelectual, me cago en ellos, segura de sí misma, frenética porque nos habíamos reído de la Sonia Svoboda aquella. Nos llevó al «Black Friar» a tomar un bocado, interesándose mucho por nosotros, por «Shorthand», que bebía en silencio su cerveza con lima; por Lázaro, que estaba sin afeitar y olía un poco a ginebra; por mí, que olía aún más.

Yo sé cómo son esas mujeres. De joven, Melissa había sido muy delgada, pero con buenas piernas y buen culo. Seguramente había subrayado esas cosas con cinturones anchos, negros, sobre las caderas. Me la imaginaba, ya lo creo que me la imaginaba, con el pelo recogido en un pañolito, haciéndose la indignada en las manifestaciones de aquellos tiempos, gritando frente a la Embajada yanqui, en Grosvenor Square, haciéndose polvo los pies en las marchas antinucleares de Aldersmaston. Luego, lo del marido y viva la revolución, yerba, historias de brujos, muchachitas lánguidas jodiendo en los rincones de los retretes con el marido para no estar solas, muchachitas ávidas, pobres, entrenadas pre-

viamente por algún vendedor de hortalizas experto en desenrollar condones. Melissa dejaría de peinarse, aunque no de ducharse cuidadosamente como las buenas putas, y trataría de olvidar al marido y a la revolución sudando en un gimnasio, apuntándose a clubs feministas, recogiendo calcetines para los bebés ugandeses, acostándose con periodistas o con otros fracasados o con otros cerdos, todos ellos con un tocadiscos, o con un poema de Auden en el bolsillo, por si las moscas. La enseñaron entre todos a bajar la mano a tiempo y a preparar sandwiches y té en la madrugada. Todo lo que había tenido, las pantorrillas gordas, el himen, las trenzas, se fue quedando en las trincheras, en los sillones de los «parties» del sábado, tal vez entre profesorcitos como yo, mierda, entiéndanme, pura mierda aquella Melissa de manos blancas, frías, que, de pronto, posó sobre las piernas del pobre Lázaro mientras hacía mohínes con la naricita y aparentaba cabreos con los grises, gastados ojos. Parecía uno de esos anuncios del Time Out, *lesbiana madura, calva, aficionada a la cerámica etrusca busca joven amiga culta; dama de cuarenta años, atractiva, filatélica, desea compañero para pasar una semana en Mallorca, cincuenta mil maneras de afilarles el pirulí a Romano, Abdul o Nick, criados que esperan su turno en los meaderos, a la caza de abandonadas. Y pasaba su mirada sobre Lázaro como si le pasase la lengua.*

Unos días después, cuando «Shorthand» y yo estábamos echando unos tragos en Lincoln's Inn Fields, viendo cómo unos tipos jugaban al tenis, llegó Lázaro con un paquete. Llevaba camisa nueva, de lanilla marrón, y unos pantalones de tweed, *a cuadros verdes y pardos, y un chaleco de punto, y unas botas de piel de buey, formidables. Apenas hablamos. Dejó el paquete sobre el banco y lo abrió: un puñado de cigarrillos y dos barajas para «Shorthand». Dos libras y una botella de ron dominicano para mí. Luego se fue. Nunca más volvimos a saber de él. Nunca volvió por la taberna, ni a trabajar en el almacén de Lambeth, ni a tomar café donde Ben.*

Cuando nos dijeron que había degollado a Melissa antes de tirarse al paso del tren en Charing Cross, nos dolió mucho, la verdad. Bueno, como yo le dije a «Shorthand», sólo se resucita una vez, no se le pueden dar a nadie muchas oportunidades. Siempre he creído que hicimos mal en ir aquel mediodía a oír tocar el piano a Sandra Fedorovna.

FELIPE MELLIZO

Sirio, 54, 2.º, A, Esc. izq.
MADRID

VIAJES

Corren apretados
los edificios de barrios periféricos
—oscuros paneles
iguales a sí mismos—
mientras olvido las horas venideras
y postergo
el inevitable choque con la nada

Tras los cristales desfilan
monumentos y plazas
fotografías de una ciudad cualquiera
alborotada e indiferente
Y un portón abierto
se detiene
en el rígido marco de la ventana
con su parco letrero
de pensión inhóspita

Me hallo en Roma este día
como en ninguna parte
a la deriva

*

Tu mesa derrama
inesperada plenitud
y cálidamente quiebra
mi medianoche extranjera

Puedo poner a salvo
la ansiada paz
y algunas verdades

al pie del cansancio
que me ofreces

Y la conversación
en torno a la leche humeante
de consuelo
se ensancha
mansa
como se abre el pan
el queso
y el cuidado
de quien es mi madre hoy
tan lejos

*

A esta hora en casa
se extiende el silencio
como enredadera
por las habitaciones altas
y la penumbra descansa
y se adiciona
en las abandonadas por los hijos

Sólo el estridor aislado
de un utensilio en la cocina
descubrirá a la madre
en mi memoria
desplazando su ínfimo quehacer
inaplazable
y a diario malherido

*

Los bancos de los parques hablan
a menudo
de los abuelos al sol
siesta y recuerdos
contemplando la distancia
como la vida transcurrida
desde lejos
pero aún al filo del paisaje

Y hablan de los niños
que jamás en ellos se aquietan
que girando a su alrededor
hacen correr la ruleta del ensueño
atravesando mil muertes
y tornando

De la mujer a la sombra
pálida y pulcra en la espera
Del hombre que minuciosamente
desata el paquete acostumbrado
Del joven cavilando
atrozmente inmóvil en mitad del mediodía

Hablan de una muchedumbre
y callan
los aletargados bancos de los parques

*

A veces queda la alegría
en la calle
y se apodera la lluvia
de mi casa
Cerramos las ventanas
para impregnarnos
de su sonido a precipicio
y acompañamos su caída
con la más delicada tristeza

Esa informe y escasa garúa
que apenas salpica las veredas
araña inclemente
los rincones de mi casa
y cada cual
separado
se sumerge en un sofocado grito

*

Un voraz animal
desgarra las ventanas
corroe las paredes de mi encierro

y los sonidos múltiples de mi calle
retumban en mi oído
con un eco infinito
alucinante

Esta silla a la que intento fijarme
inútilmente
me expulsa con pie agresor
hasta el límite gris de los balcones
Me imanan los teléfonos
mudos e implacables
y persisto en su visión
y en inventarles voces

La angustia recorre el día
inalterada
y en la noche se esconde
cuando espero.

*

A presenciar esta espina revolviéndose
acuden los fantasmas familiares
Los he visto a todos
colgando del espejo
las perchas
el armario
observar mi piel volverse hoguera
sin el menor atisbo de vergüenza

Se sienta a mi lado el abuelo
mi muerto más remoto
extraigo el libro de cuentos
de un casillero de mi memoria
y repito la rítmica dedicatoria
palpando el contorno firme de su escritura
Vuelven las canciones de la infancia
Carla
mi hermano
y yo
rodeando su calva cabeza al piano
la tarde de los sábados

Vuelve el llanto terrible de mi padre
el día inexplicable del entierro

Escucho resonar el raspante paso
de mi abuela
por el corredor interminable
que aterradoramente vacío
asoma su oscura garganta en mis pesadillas
Revivo el presentimiento de mi madre
su mano crispada y temblorosa
leyendo tanto José en el cementerio

Vuelve mi mayor rebeldía ante la muerte
hecha de un pozo inútil
y enorme
Mi prima
brutalmente arrancada al horror
por el horror
y a la esperanza

Ante ellos siento el dolor
quemar con alegría
el mágico circuito de las horas
revelarme cumbres ignoradas
el dilatado estallido de mi existencia
colmar mis venas
repletar estancias
mares
avenidas
y todos los ámbitos
de la tierra

ANA MARIA GAZZOLO

Juan Bravo, 18
MADRID-6

LA FASE RELIGIOSA DE LA REVOLUCION MEXICANA EN LA PRENSA DE VALENCIA

Dos periódicos valencianos, *Las Provincias* y *El Pueblo,* fundados, respectivamente, por Teodoro Llorente y por Blasco Ibáñez, de ideologías opuestas, conservador uno, republicano el otro, coetáneos en su publicación a un hecho histórico, la Revolución mexicana, han sido utilizados como fuentes históricas para estudiar en ellos los sucesos mexicanos acontecidos desde 1910 a 1928. Sus aportaciones trascienden lo meramente fenomenológico e informativo, «las noticias», para convertirse en dialéctica o interpretación de las mismas, reflejada en la serie de artículos que sobre México escribieron los colaboradores de ambos periódicos. En este sentido, nuestra prensa local fue también el reflejo de la actitud vital y política de unos hombres, los articulistas, que al tomar conciencia de la Revolución mexicana en el periódico lo hicieron condicionados por su situación histórica, la monarquía de Alfonso XIII, la Dictadura de Primo de Rivera, de tal forma que el tema mexicano quedó inevitablemente «personalizado» en ellos, contemplado desde pareceres contrastados, subjetivizado. Es en efecto lo que ocurrió con Plutarco Elías Calles (1925-28), último Presidente mexicano estudiado en nuestra prensa, en el cual cristalizan todas las discrepancias ideológicas, los contrastes, latentes en ambos periódicos. La elocuencia entusiasta que suscitó en los articulistas de *El Pueblo* fue silencio condenatorio en los de *Las Provincias,* y por razones obvias: su política anticlerical a ultranza, determinante de la guerra civil mexicana, protagonizada esta vez por la Iglesia católica, en conflicto abierto con el Presidente mexicano por la drástica aplicación de los principios de nacionalización del clero mexicano. Fue nuestro periódico *El Pueblo* el que hizo en aquellos años que el anticlericalismo mexicano dejara de ser únicamente «mexicano» para hacerlo español, de sus colaboradores y de sus lectores; suscitó y replanteó, enmascarados en el tema de México, los ideales de un sector de la opinión pública que en 1926 no podían ser expuestos de otra manera, con cautela, sagacidad y oportunismo, aprovechando todas las conexiones posibles que la nueva fase de la Revolución mexicana sugería a los ideales republicanos del momento

en materia religiosa. De aquí que nuestro comentario se centre fundamentalmente en este periódico, en uno de sus articulistas, Roberto Castrovido, para quienes la «fase religiosa» de la Revolución mexicana distaba mucho de serles indiferente.

Cuando en 1926 se inició el conflicto anticlerical mexicano aludido, *El Pueblo,* al margen de su primordial deber informativo, cumplido exhaustivamente, optó por apoyar en todo momento la actitud del Presidente Calles. La justificación a Calles se evidenció en su editorial: «Deliberadamente—por aquello de que el fin justifica los medios—alteran los elementos de la derecha el verdadero alcance y aun el origen de la grave cuestión planteada en Méjico... Calles no ha hecho sino terminar con un sistema de tolerancia contrario a la ley» [1]. La reiteró luego publicando las declaraciones de don Enrique González Martínez, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario entonces de México en España, declaraciones que constituyen la «versión oficial» de unos hechos, dirigidas a desmentir «muchos infundios» y, sobre todo, dirigidas a negar las confiscaciones del Gobierno mexicano sobre las propiedades eclesiásticas, de las que el mismo periódico, en calidad de noticias, había informado a sus lectores. Finalmente, y con idéntico sentido, publicó textualmente las respuestas del Presidente mexicano a John Page, formuladas por el periodista americano ante la formación de un bloque católico mexicano, denominado «Liga Nacional», con evidentes intentos de paralizar la vida económica de México mediante el boicot. En síntesis, y basándonos exclusivamente en las declaraciones de Calles transmitidas por *El Pueblo,* es el propio Presidente mexicano el que trata ahora de autojustificarse. De ellas deducimos:

— El carácter «sedicioso» de la Liga católica.
— El optimismo presidencial respecto a la frustración de sus objetivos:

> «No tendrá efecto alguno en la vida económica de nuestro país y constituirá, en definitiva, una manifestación de la falta de fuerza de esas gentes.»

— Su opinión personal:

> «Docenas de agitadores que toman la Religión Católica como un pretexto para desahogar sus viejos rencores por los hombres y los Gobiernos de la Revolución.»

— La actitud provocativa del alto clero mexicano en los artículos que publicó *El Universal* y la respuesta del Gobierno:

[1] *El Pueblo:* Editorial, 6 de agosto de 1926.

«Fijar su atención en los artículos de la Constitución que se refieren a la protesta del Clero y que por su misma protesta y por confesión propia estaban siendo desobedecidos y exigir entonces el estricto cumplimiento de la ley fundamental. Así nació el famoso conflicto religioso de Méjico.»

— Su propósito de no aportar legislación nueva:

«Nos hemos limitado a hacer cumplir las que existían.»

— Aunque reconoce, en cambio, las modificaciones introducidas al Código Penal:

«Esto era elemental y de una perfecta lógica, ya que si habían de hacerse cumplir los artículos de la Constitución que estaba violando el clero, según confesión propia, no podría eso lograrse, a menos de establecer penas para las violaciones, penas que teníamos poder de señalar en virtud de facultades especiales del Congreso.»

— La declaración expresa de que no se obra por motivos personales:

«La conducta del Gobierno no era ni sería provocada por impulsos de persecución, ni por rencor o mala voluntad a los Arzobispos u Obispos que habían firmado el desconocimiento de la Constitución.»

— La nacionalización del clero:

«Uno de los primeros resultados sería favorable al Clero Mejicano por eliminación automática de los sacerdotes extranjeros... que tenían que salir del país porque así lo mandaba la Constitución de la República al exigir que los sacerdotes sean mejicanos por nacimiento.»

— El análisis sociológico, hecho por el Presidente, de los componentes de las Ligas: elemento femenino; abogados, «para ser señalados por la opinión pública como fuertes elementos clericales»; hombres de empresa y de fortuna, «de aquellos pocos que siguen pensando ingenuamente todavía que es garantía de honorabilidad un sentido religioso que se pregona a gritos»; agitadores políticos de profesión, «que con el manto de católicos formaron un partido católico nacional»; la acusación a los Sindicatos nacionales de agricultores, «que hoy intrigan con Ligas nacionales para la destrucción de la riqueza y de la potencia económica del país».

— La implicación del Arzobispado mexicano:

«Tibia y meditada aprobación... porque es un movimiento ordenado y pacífico el del boicot.»

— La situación envidiable de los Estados Unidos, que ignoran este tipo de problemas religiosos, «porque, para fortuna de aquel pueblo, no ha habido necesidad de incluirlos en la Carta fundamental».

— La acusación a la Iglesia católica:

> «Desde la Independencia hasta nuestros días ha sido problema histórico constante con aspectos varios esta intromisión de la Iglesia Católica en los asuntos de orden temporal y político.»

— Su declaración de radicalismo:

> «Mi Gobierno no piensa siquiera suavizar las reformas y adiciones al Código Penal... y cada nueva manifestación de animosidad u oposición se traducirá forzosamente en nuevas medidas de represión para quienes no acaten o desconozcan las leyes de Méjico.»

— Y como argumentación final: la falta de fuerza en quienes han de recurrir al boicot y su propio fracaso aun cuando consiguieran sus logros, pues:

> «Se diría con razón fueron tan malvados y tan egoístas que los arrastraron a la miseria para satisfacer, tras la careta de católicos, viejos rencores y para llenar ambiciones políticas bastardas» [2].

Esta situación mexicana es la que comenta desde *El Pueblo* Roberto Castrovido, director del periódico republicano madrileño *El País,* colaborador de muchos otros, diputado a Cortes en 1912, combativo y ameno en sus escritos, cuyos artículos publicados en nuestra prensa local («Méjico y los petroleros», «La fase religiosa de la Revolución mejicana», «Chicago y Méjico» y «El Estado republicano y las Iglesias») se basan en una interpretación del momento histórico de México—el pretexto—, efectuada, lógicamente, desde su ideología política—el contexto—. Roberto Castrovido dio a sus artículos cierta unidad temática, fragmentada sólo por las fechas de publicación, observable en la repetición de algunos párrafos, de la que destaca en primer lugar el liberalismo. Por ello, las medidas del Presidente Calles sobre la nacionalización del clero mexicano le inducen a escribir: «Expulsar a jesuitas como Carlos III... es un acto tiránico, dictatorial, contrario a los principios fundamentales de libertad y a los olvidados o menospreciados derechos del hombre. Un rey absoluto puede expulsar en masa a determinados súbditos suyos; un gobierno liberal, democrático, de los que antes llamábamos civilizados, no puede expulsar» [3]. E inmediatamente da a su

[2] «C. F. *Cartas de Méjico*», I y II, por Edmundo Más, 31 de julio de 1926, en *El Pueblo* de 22 y 25 de agosto de 1926.
[3] Roberto Castrovido: «Méjico y los petroleros», en *El Pueblo,* 2 de marzo de 1926.

teoría el apoyo intelectual de Azcárate, el educador republicano y reformador social: «Azcárate opuso a la demanda de expulsión de las órdenes religiosas la teoría jurídica y dijo a sus correligionarios los republicanos españoles: 'Podemos y aun debemos extinguir las comunidades religiosas, pero no podemos, sin mengua de nuestros principios fundamentales, expulsar a los frailes...' Estos recuerdos me sirven para robustecer mi tesis contraria a la expulsión, favorable al laicismo de la enseñanza» [4].

El liberalismo de Castrovido se reitera y radicaliza al enjuiciar la personalidad civil del sacerdote: «Hay medidas circunstanciales... que repugnan a toda conciencia liberal enemiga de las guerras y de las persecuciones religiosas. Tales son las que ponen cortapisas a la libertad de la prensa católica o evangélica, las que impiden al sacerdote vestir su traje de calle, la sotana, las que cercenan los derechos de los ciudadanos para el cura. Somos partidarios de que el sacerdote sea elector y elegible y pueda ejercer todos los derechos del hombre y del ciudadano. No le cerramos ningún camino, ni siquiera el del matrimonio» [5]. Y volviendo al punto de partida de sus disertaciones (México) matiza: «Quieren allí un clero indígena, nacional... Está bien, pero sorprende la exaltación de esa práctica al sacerdocio católico por la significación de universalidad que tiene el católico y el cristiano» [6], y concluye afirmando: «Consecuencia es la nacionalización del clero de la anterior nacionalización del suelo y del subsuelo» [7].

Evidentemente, la crisis «civil-religiosa» originada en México por el Decreto de Calles no le sirvió sólo a Roberto Castrovido para una declaración de sus principios ideológicos, sino que sus comentarios a la situación mexicana le permitieron también abordarla desde sus prístinos comienzos: la polémica y debatida cuestión española de las relaciones Iglesia-Estado. Es decir, sus artículos alcanzaron el sensibilizado centro de una cuestión que para los republicanos españoles de 1926 no podía ser tratada más que de dos formas: en primer lugar, con un sentido revisionista, una vuelta al pasado, y en segundo, estableciendo un paralelismo entre la actualidad mexicana y nuestro pasado histórico, pasado que seguía en ellos como un objetivo frustrado. De aquí que Castrovido ofrezca en sus artículos sobre México la evocación de unos hechos y unas figuras concretas y significativas para todo un sector de la vida política española de entonces, el republicano. Partiendo de un principio básico, pero quimérico, «en lo fundamental los republicanos

---

[4] Idem.
[5] R. Castrovido: «La fase religiosa de la Revolución Mejicana», en *El Pueblo,* 11 de agosto de 1926.
[6] Idem.
[7] Idem.

españoles... basamos en la libertad de conciencia el castillo ideal de las relaciones del Estado y las Iglesias» [8], Castrovido acusa al catolicismo hispano («la variante española de la religión católica») de ser reaccionario a la aplicación de «disposiciones de antiguo establecidas en América y en otras naciones... como la separación de la Iglesia y el Estado, la libertad de cultos, la enseñanza laica, la extinción de las comunidades religiosas», y añade: «todas ellas lo estuvieron en España, excepto la separación de la Iglesia y el Estado» [9].

Acentos nostálgicos que le permiten relacionar las medidas consignadas por el Presidente Calles en su Decreto con las defendidas «entre nosotros por Pi y Margall», e invocar la ley de Asociaciones, formulada por vez primera en el artículo 17 de la Constitución española de 1869, de la que Pi y Margall excluyó a las órdenes religiosas por considerar que «eran contrarias a los fines de la vida humana», lo cual, escribe Castrovido, «es lo mismo que dice el artículo 60 del Decreto que reforma el Código Penal mejicano» [10]. Aludir a Pi y Margall e implícitamente al constitucionalismo español de 1869 era signo inequívoco de que la problemática de las relaciones Iglesia-Estado español, similitudes aparte con el caso mexicano, se retrotraía a los momentos más cruciales y virulentos de nuestro constitucionalismo, cuando los republicanos participantes de aquella Cámara constituyente quisieron lograr la separación definitiva entre el Estado y la Iglesia. Herederos y portavoces de aquella situación, los republicanos de 1926 corroboran: «hoy por separar la Iglesia y el Estado creo estamos todos los republicanos. Secularizar el Estado es el ideal común a todos» [11].

Pero aún más: Castrovido, en su afán de establecer conexiones entre hechos españoles, ya históricos, y el presente mexicano de 1926, se refiere a las ya mencionadas confiscaciones del Gobierno mexicano sobre propiedades eclesiásticas, y al conjuro de este tema, la propiedad de la Iglesia, escribe textualmente: «ahora acaba de publicarse un Decreto (se refiere al Decreto de Calles) que no es sino el mismo de don Manuel Ruiz Zorrilla que ocasionó el asesinato en la catedral del gobernador de Burgos» [12]. El punto de partida para sus rememoraciones históricas sigue siendo México; el punto de llegada, indefectiblemente, vuelve a ser 1869, cuando Ruiz Zorrilla—en versión de Menéndez Pelayo—«aconsejado por unos cuantos bibliopiratas y anticuarios... abría el año de 1869 con su famoso decreto sobre incautaciones de archivos eclesiásticos que

[8] R. Castrovido: «El Estado republicano y las Iglesias», en *El Pueblo,* 25 de agosto de 1926.
[9] R. Castrovido: «La fase religiosa de la Revolución Mejicana», en *El Pueblo,* 11 de agosto de 1926.
[10] Idem.
[11] R. Castrovido: «El Estado republicano y las Iglesias», en *El Pueblo,* 25 de agosto de 1926.
[12] Idem.

escandenció las iras populares hasta el crimen» [13]. En efecto, el gobernador Isidoro Gutiérrez de Castro fue asesinado dentro de la catedral de Burgos al ir a cumplir su misión; el clero fue detenido [14], y el hecho permaneció vívido en la memoria de generaciones posteriores, para quienes la simple mención del sangriento suceso suponía evocar algo que estaba en la memoria de todos, pero también aprobar las medidas del Presidente mexicano como, tácitamente, las de Ruiz Zorrilla.

Hasta aquí Roberto Castrovido ha utilizado el conflicto mexicano para efectuar una visión retrospectiva en nuestra historia, deteniéndose en el momento crucial en el que hubieran podido realizarse los ideales republicanos; pero no se realizaron. Ahora, sus mismos artículos y el mismo tema se actualizan, se observan desde su misma perspectiva temporal: el tema mexicano adquiere coetaneidad con su comentarista. Su estilo periodístico es a menudo recriminatorio, pero también más cauto y sibilino. El inicio de estas nuevas disertaciones fue comparar el Congreso de Religiones Cristianas, celebrado en Chicago en 1926, con el Decreto de Calles. La comparación, simple pretexto, le permitió atacar sarcásticamente en su artículo la labor de estos congresos e ironizar sobre «uno que había de celebrarse en El Escorial como la principal atracción del programa de festejos del centenario de Felipe II, muy tolerante, entre cristianos, con los luteranos y la Compañía de Jesús como base y fundamento» [15].

Pero sobre todo, y era lo que pretendía, le sirvió para exponer su argumentación sobre la vigencia de las cuestiones religiosas en el plano internacional de su época y para denunciar su alianza con «la reacción»: «D. Plutarco hace el indio, según los apologistas de Chicago, resucitando la cuestión religiosa que sólo se lleva en Rusia y en Méjico». «No es cierto—afirma rotundamente Castrovido—. La cuestión religiosa agita a todas las naciones» [16], e inmediatamente corrobora su aserto con los ejemplos de Estados Unidos y el Ku-Klux-Klan, la independencia de Irlanda, el caso de los obispos de Alsacia y Lorena en Francia, para terminar diciendo: «Pangalós, Mussolini y los generales portugueses se apoyan en la religión como en un bloque y la utilizan como freno, yugo, bozal, mordaza, carreta y cadena... La religión ha adquirido ilógico predominio después de la paz, y en Grecia, Italia y Portugal favorece la reacción y la utiliza» [17].

Se observará que la denuncia se hace sólo en países extranjeros. Sin embargo, de ser cierto lo que el historiador Payne afirma, sobre un

---

[13] MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de los heterodoxos*, vol. II, pág. 1123, Madrid, 1956.
[14] MARCELINO BAUTISTA: *Historia de la Revolución Española*, págs. 270-71, Madrid, 1870.
[15] R. CASTROVIDO: «Chicago y Méjico», en *El Pueblo*, 12 de agosto de 1926.
[16] Idem.
[17] Idem.

tratado secreto de 1926 entre España e Italia, entre Primo de Rivera y Mussolini, al que llama «tratado de amistad», y sobre el cual Ricardo de la Cierva mantiene toda clase de reservas [18], se comprende perfectamente que Castrovido, recogiendo las frases de Ossorio y Gallardo: «Sólo tienen autoridad para censurar a Calles los que no se han rendido a Mussolini, el ex socialista gonfaliero del Vaticano» [19], las haga suyas y las ratifique: «Cuantos se hallen rendidos a Mussolini. Lo expuso perfectamente don Angel Ossorio. No nos hemos vendido. Ningún republicano español digno de ese nombre sustantivo, no apelativo, se ha vendido» [20].

La denuncia atañe ya a España, y en «cuantos se hallen rendidos a Mussolini», el lector puede fácilmente sobreentender quién es el aludido. Ya sin conjeturas, Castrovido acusa abiertamente a «los que aquí, en España, sin ir más lejos, se opusieron tenaces e iracundos a la sencillísima reforma del artículo 11 de nuestra ex vigente Constitución de 1876, ¿qué derecho tienen para quejarse de la falta de libertad de cultos?» [21]. El tema de México volvía a hacerse netamente español y constitucional en materia religiosa. El artículo mencionado en esta ocasión se refiere a la tolerancia de cultos, tolerancia que según Sánchez Agesta fue «regulada más de una vez no por leyes de organización, sino por órdenes ministeriales..., y órdenes o decretos fueron los que interpretaron su alcance en distintas situaciones políticas» [22]. Que era uno de los temas de más difícil conciliación y «que los que están frente a frente en este debate no son dos opiniones políticas, sino dos Españas» son, sin lugar a dudas, opiniones de Sánchez Agesta en modo alguno gratuitas, sino verificables en toda nuestra historia. Si un determinado partido, el republicano, y un escritor, Castrovido, las rememora insistentemente, se debe a esa experiencia constitucional acumulada en el pasado en cuestiones religiosas y también al expreso deseo de exponer un programa político: «Los republicanos españoles pueden juzgar a Calles, o por mejor decir, el Decreto de aplicación de preceptos constitucionales. Separamos lo circunstancial, lo ideal, lo verdaderamente mejicano, que es la prohibición de ejercer el sacerdocio los extranjeros, y las prohibiciones de constituirse los católicos o los protestantes en partidos políticos y de tratar de política en sus periódicos y en los sermones de sus clérigos. En Francia se aplica una prohibición análoga a los prelados de Alsacia y Lorena; en España, a los seculares y regulares de Cataluña» [23].

[18] Ricardo de la Cierva: *Historia básica de la España actual*, pág. 213, Edit. Planeta, 1976.
[19] R. Castrovido: «El Estado republicano y las Iglesias», en *El Pueblo*, 25 de agosto de 1926.
[20] Idem.
[21] Idem.
[22] Sánchez Agesta: *Historia del Constitucionalismo español*, 2.ª ed., págs. 337 y sigs., Madrid, 1964.
[23] R. Castrovido: «El Estado republicano y las Iglesias», en *El Pueblo*, 25 de agosto de 1926.

Sucedía una vez más que Castrovido, escribiendo sobre México, invariablemente terminaba por referirse a España, su pasado o su presente. La elocuencia de sus escritos contrastó con el retraimiento de los colaboradores del otro periódico, *Las Provincias,* conservador y «derechista», que se limitó a publicar su enérgica protesta, su actitud condenatoria, y a patrocinar una campaña de rogativas considerando las medidas del presidente Calles como «una persecución religiosa». Todo ello insuficiente ante la campaña periodística de *El Pueblo,* para quien los sucesos mexicanos de 1926 le ofrecieron la oportunidad de hacerlos «suyos» y de reivindicarlos desde sus mismos principios ideológicos.

M.ª AMPARO IBAÑEZ MOLTO

General San Martín, 3, 3.º
VALENCIA-4

CUADERNO DEL ORIGEN

I. GENESIS

La polvareda era húmeda antes de nombrarla.
Antecedió la lluvia, antecedió la lágrima
del mundo a la opaca noticia de las nubes
y todo acaeció
cuando el primer vagido estremeció
los decrépitos muslos de la madre.
Se ajaron las encías antes de aprender
a pronunciar vocablo semejante. Antes
de coincidir la luz en los primeros ojos
vacilantes. Aquello fue nacer
y fue desalentarse eternamente.
Nadie puede chascar la férrea argolla.
Algunos lo intentaron y su dolor fue lento.
No hubo siglo bueno. No hubo alivio
para los sedientos. Su dolor acumuló
la sangre de la tierra y desde entonces
nos retumban las venas. Desde antes
de las erupciones, cuando no había escribas,
poetas, eruditos, intérpretes del caos,
líderes de escarcha. Desde antes
de la leyenda de las erupciones,
cuando advino a los labios la primera palabra
iracunda y atronó los oídos de los débiles.
El mundo estaba henchido de volúmenes
sin nombre. Conocer fue condena
agobiadora, tumor inesperado.
Ahora, cuando nombro el corazón, es que tirita.
Todo el mundo se pliega acurrucado
en ese lado izquierdo, afligida
herramienta de sonido fidelísimo, de cálida

memoria de caballo. Me late y es noticia
de existencia. A veces todavía
un rayo ilumina los senderos. Subsisten
los senderos. Los mismos recovecos
de grava milenaria. Mi pisada cansina
sucede a tu pisada. Cada gramo es otro gramo.
Cada hombre otro cadáver ambulante.
Se nos cumplen los años mientras cambian
las ciudades, mientras se muda de hombros
cada traje, mientras se fraguan muros
en torno a las viviendas, y peor:
en torno a los vecinos.

De repente llegaron a nosotros. Eran
ancianos, itinerantes, nómadas. Una tropa
de mudos. Nos legaron sus señas
y sus gestos en papiros enormes, en lágrimas
de mármol, en ánforas insólitas.
Vestigios del vagido primigenio.
De su siglo incalculable proceden
nuestras canas. Nadie hubo capaz de iniciar
la quimérica cuenta de las edades.
Sus marchitas ofrendas perecieron. Nadie
sabe su aspecto. Acamparon sus harapos
en los valles. Quizá no se vestían.
Hablaban, cuando hablaban, una lengua
ajena y olvidada. Arribaron, hay indicios,
poco a poco. Pusieron la primera certidumbre
en los caminos. Cómo saber si inventaron
la lluvia o se vieron empapados una noche
de viento. Quizá ese vaho que lastima
mis huesos es vapor de aquel diluvio,
pavor amaestrado de aquel viento.
Quizá murieron muchos en las primeras
borrascas de la historia. Pero antes
tallaron en la mente de los hijos ideas,
palabras, sacudidas: es tiempo todavía.
Y era antes de nada, antes del sacrificio
de las reses en honor del sol, mucho antes
del nacimiento del primer vástago
llamado juan guturalmente, progenitor

de juan, padre mío, antecesor callado,
mellizo misterioso.

Se les vino la vejez al esternón.
Hubo un primer anciano que solicitó
mi nombre en una cueva. Tardé milenios
en atender a la llamada. Pero me germinaron
y escuché nítidamente. Estarían desnudos
y enfermos. Solamente los más fuertes
prolongaron la estirpe. Sembraron
los campos de café. Suyas son las semillas,
las uvas, los surcos, los tallos de romero,
suyas son estas penas, suyo el cuenco
de mis manos, mis articulaciones suyas.
Les debemos el pan la lengua los aperos
los atajos.

No sabían la guerra
y sin embargo estaba allí bajo sus pies
como colchón de fuego, alrededor
la niebla. Arañada a sus cuerpos
aguerridos, en contacto con la tierra.
Fue su lecho la pólvora el carbón
los diamantes. A pleno sol bebían
el vino lujurioso. Uno dijo murió madre
y repartieron la lágrima rotunda,
pero no se restregaron la zozobra.
Indeleble, la huella prendió en nuestras ojeras.
Qué arcaico semejante se quejó primero,
colocó el primer mojón junto a los árboles,
conjugó el verbo arreciar, vivir, segar
la espiga, cuál de ellos enunció
barro vasija parque público estoy triste,
cuál de ellos, indolente, aduló
grotescamente y echó todo a rodar:
—luego vino este alud interminable.

Morir pocos murieron sin daño
pero no lo sabían. Es más fácil padecer
que saber cuándo. Un mal día, el ojo impregnó
su vacío con el horror y cegó eternamente
a la inocencia. De ahí ya no hubo escapatoria.

Se asumió que el tiempo acecha
como gozne carcomido y cede, teje astillas
en las manos, azota la belleza, petrifica,
devora mi quejumbre, me hace chirriar
como bisagra tiesa, mina el espinazo
y lo derriba hueso a hueso. Son suyas
mis heridas mis júbilos mis fingimientos.
Mis hábitos son suyos. Lo escribo
e ignoro casi todo. Ignoro si vivimos
todavía la humedad de las primeras lluvias
o el eco del vagido prehistórico.
Ignoro si sabemos algo más que dar un nombre
a cada miedo, socorrer al tullido
que en nosotros se apresura al violento
desenlace, se rasca empedernido las vendas
que lo cubren, se desplaza flexible
y decidido al estúpido y monótono
riesgo del derrumbe. Ignoro si ahora, siempre,
cuándo, tirita el corazón. Lo nombro
(¡por si acaso!) y me adormilo.

II. TRANSITO

Pero sé que faltarán las uvas
cuando falte el más viejo del umbral
entreabierto. Las cosechas no darán
sino ácido y azufre y un poco de barbecho
y otro poco de podre. Los descendientes
andarán su vaivén a la ciudad, cabeceantes,
y cenizas de plomo fulminarán allí
sus hábitos raídos. Los amigos
serán deudos de la misma majada itinerante.
Qué sórdido silencio en sus costados.
Los delgados hijos de mirada pajiza
y escurrida, moqueando, nada sabrán
de vivaldi mientras vivan,
pero nada tampoco de cepas hinchadas
de sazonado azúcar. Irrumpirán tan mudos,
tan márgenes, tan abollados. Aspirarán
como si fuera cierzo el gasógeno
de los tubos de escape, como si fuera

bueno. Supurarán las heridas que antaño
se lavaban en arroyos. Pero van a sobrevivir
tozudamente a tal oprobio, no lo entiendo,
van a durar hasta el taller ruidoso
que les pondrá la bata azul sobre la tierna edad.
Qué uñitas de mugre sobre la harina
de su pan, sobre la lana de sus muslos,
en la loza de sus platos, en sus sábanas
zurcidas. Qué uñitas de hiel
que nada saben de huertas y mazorcas,
pero tampoco nada de vivaldi. Escucharán,
con risas, abuelo estuvo siempre adentro
del sarmiento, *y no tendrán memoria del goteo*
pegadizo de su acento. Qué remota manera
de callar la suya,
tan olvido de la raíz,
tan desdichada.

Y faltarán, habrá
escasez de pan cuando la mies no encuentre
caliente puñado alrededor. Qué perversa
escocedura sentirá la espiga. Qué dádiva
precisan estos niños nacidos sin mar,
sin cielo, sin esa eternidad que cruje
en ruedas de carreta, en las sogas
de alambre de los muelles. Qué frenética,
famélica, extenuada manera de callar,
qué manera de alterar la dinastía
que rebulle bajo piedra. Qué escalofrío
en su candor de pérdida, en su pérdida
de nombre. Tampoco yo, urbano, lacio,
niño entre macizos muros preso, tampoco
yo recuerdo cómo decir las melodías
que se remueven en la lejana orilla.
Tampoco soy feliz en mi vigilia, pero sólo
aguardo eso: pronunciar. Qué vergüenza
espanto gana deambula por el frío
de mi lengua. Qué añoranza por mi dorso.
Qué pena acezante por mi víscera de amar.
Qué bruma por mi córnea. Qué misterio
de erosiones por mi ropa. Nada refuerza
nuestro sabor a aldea. Qué esparadrapo,

dime, apégame, qué venda va a cuidar
las quemaduras de la mitad que ya no somos,
dime, astutos ignorantes, tan pobres
de caminos, moribundos de manantial,
de nubes, de larguísimos minutos, dime,
de larguísimas consejas al abrigo
de las chimeneas. Qué gasa, dime,
cubrirá nuestra niñez.

Qué inseguro descalabro de raíz,
qué manera la suya de quebrarse, tosca,
infinita, arrebujada en soportales grises,
truncada burdamente, qué manera de horror:
¡sin estiércol de res en media vida!

Aquel niño (entre macizos muros) no estaba
en tus ásperos bolsillos. No supiste de él
desde la lluvia de abril que sacudió
la memoria, transformó los pasos
en zancadas, torció los caminos, enrevesó
los cabellos, deshilachó los cuadernos
escolares en desorden tan pulcro
de letritas informes.

Sucedieron alaridos, deshielos, ataduras,
se sumergió maleza en las rodillas, se trenzó
soledad en las espaldas. Pasaron años
de tristeza, tentativas, páginas, peleas
y nostalgias olvidadas. Cómo aviejan
los ladridos afilados de la sombra.

De qué sirvió temblar la convulsión
en el pasillo. De qué te sirve ahora,
herido por la barba de las cosas, *cuando*
es tarde tu lápiz para nombrar aquello
y darle rienda a la mirada antigua,
hostil escombro, pequeña y errabunda,
cáscara de moho, monótono declive
avizorando escoria, de qué te sirve ahora
la rumia del corazón, quejumbre aviesa.
La infancia viste prendas pasajeras,
se arrima cada vez a más ajado, qué roído

legajo de polvo, la infancia está
ya nunca, *está qué vieja en el retrato*
de pared con mis hermanos, ya canosos
escépticos conmigo. Tantos son, tantos
hasta once empedernidos vivientes
a su modo. Cómo se viene a la frente.
Qué costra restregada, qué odisea
al inicio, qué lento
retroceso. Jamás retorna el envés
de los años, la ubre de tiempo
que forjó mi voz. Qué antigüedad
mi muela de roer turrones, ¡ya no me rabia
nada! Qué profético daño mi daño
primitivo, mi originaria
lágrima, el añejo lagar de mis arrugas
prematuras. La infancia está ya nunca,
proa al horizonte, está ya pieza
de pasado en los baúles, descosida,
tan callando. Está tan nunca
como el fuego del infierno. Y mi lúdica
jactancia de aquel tiempo de orillas
irrenunciables
¿qué derrumbe la entorpece?

Y mi casa primera ¿qué grasiento
metalúrgico la habita, hecho unos zorros,
inhábil, viudo de qué afecto? Y el brazo
de muñeca de mis primeros dientes
¿qué destrozo lo separa hasta la sola
imagen? ¿Y mi brote de manzano mi haba
de maceta mi semilla mi rama
de morera mi rincón de minerales?
¿quién cuece mi leche en aquel cazo sagrado?
¿Y el desgarrón invernal de mi trompo
olvidado? ¿Y la lágrima más grande
de mi padre? ¿y mi lágrima unánime
a la suya? ¿Y mi hermana muerta, Rosa
rota sin aire mientras trepa
mi inocente silbido la escalera? ¿Y el oxígeno
de entonces, que se llevó su cuerpo
al témpano? ¿Y mi hermana muerta muerta

muerta de dieciocho años que tendría
al sol de su vestido?
Mi infancia
está ya nunca *para siempre como un chopo*
caído, telaraña fecunda
en mi pupila. Y mi lágrima unánime
a la suya va escarbando innominables
surcos de pobreza.

III. CLAUSURA

Después de amasar tanto caudal
de agradecimiento, tanto tierno
transcurso de pisadas, tan luego
me iré de latitudes así, tan despacio
de este cuadradito de terrazo sin alfombras,
con el solo fermento de mis plantas
en las cunetas, tan súbito me iré,
generaciones, diluvios, glaciaciones
venideras, tan súbito
al ocaso, temprano, flaco inexorable,
pertinaz cabizbajo. Tan luego
me separo, me implanto cada hueso
en la ribera otra, cállome
en lo inmenso, cáigome.
Tan luego
me cierno de silencio (ese sí,
tan duradero), me desgajo, me rompo
hacia olvido (ese sí, tan hondo
y absoluto).
Me hago nada tan luego,
hijos, nietos, ceniza secular, cueva
de mi antaño; me reparto
con la sombra, me aparto, extinto, de vosotros,
de vosotros tan luego, cómplices,
dulces, embriones de luego, fugitivos
del tedio, misericordiosos, placenteros,
confusos, tristísimos y bellos... Ya vendréis
a visitarme los andrajos, la sombría
calavera, ya vendréis, sembraréis
junto a mi túmulo la blanca levadura

de vuestras encías... Despídome,
me parto en dos mitades, perecedera
ésta que (cuando empiezo) expira; la otra
infectada de gérmenes desconocidos;
me parto en dos guijarros: mi testimonio
de pasmo aquí, la emulación de mis fisuras
tan luego (cuando ya no dure nada,
cuando a mi noche suceda vuestra noche).

Cómplices, herederos, inmortales, oídme:
la vida dona un ruido que suple
a la desgracia, y luego calla.

Después de amasar tanto caudal
de agradecimiento, tanto tierno
transcurso de pisadas,
tan luego
me parto de vosotros prontísimo
y descalzo pero ya sin horror,
ya sin horror (tapadera
de niebla), oliendo tan ávido
a húmedo terrón, término
exangüe, fiel
camino,
trasládome a la caja sin cesar
y melancólico, devoto de vosotros
para siempre, trasládome a la caja
rugiendo de lívido infortunio,
bañado de cardíaca hermandad,
acariciados.

ALFREDO BUXAN

Avda. Generalísimo, 11 bis
MATALPINO (Madrid)

LA NOVELA DEL DICTADOR EN HISPANOAMERICA

Si la literatura, como toda manifestación artística, es producto de unas circunstancias socioculturales, en el caso concreto del tema que desarrollamos a continuación el aspecto testimonial, desde el punto de vista histórico, se intensifica notablemente. Por ello parece aconsejable recordar, aunque sea someramente, alguno de los aspectos característicos del «compromiso político» adoptado en ocasiones por los escritores hispanoamericanos.

El elevado número de países que integran Hispanoamérica, unido a la lógica diversidad de circunstancias sociales, culturales y económicas existente entre ellos, nos impide hablar de concretos condicionantes de la función literaria. Así, pues, las reacciones de los escritores frente a los problemas que aquejaban a sus respectivos países serán distintas, según las épocas y las circunstancias que concurriesen en cada uno.

Desde el punto de vista cronológico, nada más nacer la literatura hispanoamericana, en el apasionante capítulo que constituyen las narraciones de los cronistas, observamos ya que el autor—misionero o soldado—concibe la literatura como una posibilidad propagandística, lo que lleva implícito el tácito compromiso con uno de los grupos litigantes. Tal es el caso del padre Las Casas, de Bernal Díaz del Castillo, de Pedro Fernández, de Gutiérrez de Santa Clara, etc., por ceñirnos sólo a los nombres más conocidos del siglo XVI. Pero centrándonos en el tema objeto de nuestro estudio, será el apasionamiento romántico, coincidente con el período emancipador, lo que llevará a la casi totalidad de los escritores a utilizar su pluma como eficaz auxilio de la espada, bien en favor de la independencia de su patria, primero; bien en el de su ideología política como garantía de estabilidad y progreso, después. Así, Grossmann [1] admite que un 80 por 100 de los autores del siglo XIX desempeñaron cargos de diputados, ministros, etc., y Henríquez Ureña [2], en el mismo período, cuenta 27 presidentes de Estado que se dedi-

[1] RUDOLF GROSSMANN: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana,* Madrid, Revista de Occidente, 1972, pág. 230.

[2] PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Las corrientes literarias en la América Hispánica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pág. 239.

caron a la literatura. Estrechísima relación con este grupo guardan los literatos dedicados a la diplomacia o los que en determinados momentos de su vida desempeñaron funciones diplomáticas, desde Enrique Larreta, Amado Nervo o Rubén Darío, hasta Miguel Angel Asturias, Pablo Neruda o Alejo Carpentier, pues, como escribe Carlos Fuentes [3]: «En países sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, en los que la única constante ha sido la explotación; en países desprovistos de canales democráticos de expresión, carentes de verdadera información pública, de parlamentos responsables, asociaciones gremiales independientes o una clase intelectual emancipada, el novelista individual se vio compelido a ser simultáneamente legislador y reportero, revolucionista y pensador».

Evidentemente, esta postura de compromiso implica unos riesgos que en ocasiones llevarán a los escritores a prisión; otras, el exilio (recordemos los nombres de Augusto Roa Bastos, de Miguel Angel Asturias, de Luis Cardoza y Aragón y de tantos otros más); a veces, al enloquecimiento, como le ocurrió a Alfonso Cortés, y en último extremo, también al suicidio, como no hace muchos años le sucedía al peruano Ciro Alegría.

Bien es verdad que muchos literatos hispanoamericanos han aislado su obra literaria de los problemas sociológicos que los rodeaban, como la mayor parte de los modernistas. Y tampoco han faltado los colaboradores y aduladores del poder dictatorial, como Gómez Carrillo, aunque ello comportaba también el riesgo de una clara postura, y así, casi le cuesta la vida a Santos Chocano su amistad con Estrada Cabrera a la caída de éste. No obstante, hasta mediados del presente siglo se puede decir que ha predominado entre los autores una postura de legalidad liberal conducente a un naturalismo expresivo de la protesta de corte liberal también. Pero en los últimos veinticinco años se han ido acusando las posiciones de quienes analizan un sistema social en descomposición, prescindiendo de la crítica correspondiente a un determinado gobierno; por eso escribe Fernando Alegría [4]: «estas novelas, mágicas, reales, vastas, ya sea que se propongan armar o desarmar, y que Cortázar escribe en París, y Sábato en Buenos Aires, y Arguedas en el Cuzco, y García Márquez en Barcelona, y otros miembros del coro en otras tantas capitales y cortes del mundo, autorretratan una sociedad que es la misma para todos en su faz crítica y operada, cambiante, decisiva, y la autorretratan con el ojo que sabe ver, el único, el que sufre y se maravilla, el que entrecierra aterrado o colérico, el que va a estar

[3] Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972, pág. 12.
[4] Fernando Alegría: *Literatura y Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, página 43.

mirando unos cuantos años sin pestañear». Y éste será el «escritor comprometido» que nos hará vivir el terror o la cólera de diversas dictaduras, lo que inevitablemente nos lleva a pensar en las circunstancias que envuelven la aparición de cada uno de estos regímenes.

La primera característica que destacamos en la historia dictatorial hispanoamericana es la del caudillismo. Las dictaduras no surgen en torno a un partido, sino tras un individuo que dará su nombre al grupo político que encarna; que se hará conceder títulos especiales: «restaurador», «benefactor», «regenerador», etc., y cuya desaparición del espectro político apareja la del sistema que creó.

Morales Padrón [5] señala como algunas de las principales causas motivadoras de este caudillismo: el militarismo surgido en la guerra de la Independencia; la ignorancia de las grandes masas populares; la ausencia de tradición política; los afanes nacionalistas; la organización rural de la mayor parte de los países, etc. De la aparición del fenómeno caudillista a su conversión en dictadura sólo había un paso, y la mayor parte de las veces se recorrió con enorme facilidad.

Por su parte, como para el mantenimiento del dictador es indispensable la existencia de oposición, aparte de una eficaz organización policial, se fingen conspiraciones para poder pretextar la prisión o el destierro de las figuras más destacadas de la disidencia. Al mismo tiempo, con intencionalidad puramente propagandística, se fomentarán algunas obras públicas, dándose casos tan grotescos como la existencia puramente teórica de determinadas instituciones o la falta de funcionamiento de otras, como es el caso del hospital *Manuel Estrada Cabrera,* por citar sólo un ejemplo, que no llegó a admitir a un solo enfermo, según cuenta Julio Bianchi en el prólogo de *¡Ecce Pericles!* [6]. También el boato, la creación de condecoraciones sin fin para los adictos, la aparición de fiestas pomposas para conmemorar los aniversarios de la exaltación al poder, de las victorias del régimen o los simplemente personales del dictador. Tal vez las figuras más destacadas en este plano sean la de Santos en Uruguay y la de López de Santa Anna en Méjico.

Pero ¿cuándo comienza la aparición de la dictadura en Hispanoamérica? A esta pregunta no cabe sino responder que en la mayor parte de los países la dictadura es tan antigua como ellos mismos, ya que desde los momentos iniciales de la independencia surgen disensiones entre los independentistas, lo que produce la inestabilidad de los regímenes políticos surgidos tras la emancipación. Consecuencia inevitable de este confusionismo es la degradación absoluta del orden público,

---

[5] FRANCISCO MORALES PADRÓN: *Historia General de América,* vol. VI del *Manual de Historia Universal,* Madrid, Espasa-Calpe, 1962, págs. 193 y ss.

[6] RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ: *¡Ecce Pericles!,* Guatemala, Tipografía Nacional, 1945.

engendradora, por tanto, de gobiernos fuertes que se comprometían a devolver al país la seguridad perdida. Así, en Bolivia, en 1829, es llamado al poder el general Santa Cruz, quien, pese a lo positivo de algunas de sus gestiones, caracterizó su gobierno por la crueldad hacia sus enemigos; también ejerció la tiranía el general Manuel Isidro Belzú, quien se apoyó en los sectores más depauperados de la sociedad; posteriormente aparece otro dictador, esta vez civil, José María Linares, y más tarde, en 1864, inciará su ascensión a la Jefatura del Estado el brutal general Mariano Melgarejo, y así podríamos continuar elaborando una amarga y prolongada lista.

Ecuador, por su parte, desde su separación de la gran Colombia en 1830, vive una constante sucesión de dictaduras. Primero, la del general Flores, quien se apoyará en negros, zambos y mulatos [7]; después conoceríamos la teocrática de García Moreno, y más tarde, la del general Ignacio Veintemilla.

En Venezuela, los primeros años de la independencia transcurren bajo la influencia de Páez, lugarteniente de Bolívar. Ello, de hecho, convierte el gobierno en su dictadura; después de él, Guzmán Blanco llegó a proclamarse dictador. Y entre sus sucesores conviene recordar las figuras de Villanueva Crespo y de José Vicente Gómez. Por eso, Vargas Vila [8] llega a escribir:

> «En Venezuela la Dictadura ha sido el privilegio de todos los partidos;
>
> los conservadores y los liberales se han disputado por igual la triste misión de dotar de Césares a la República;
>
> los ha habido supra-heroicos como Páez; gloriosos, como Guzmán; austeros, como Crespo; viles, como Andueza; ruidosos y nefastos, como Castro.»

Pese a que Chile surgió como el país más estable de todo el continente, también conoció el establecimiento de sistemas dictatoriales durante el siglo XIX. Como tal, aunque con ciertas reservas, suelen señalarse los de O'Higgins, Prieto, Bulnes y Montt.

Argentina vive una infancia francamente difícil a causa de la división existente entre unitarios y federales, situación que desembocará en la dictadura de Juan Manuel de Rosas, quien se mantendrá en el poder hasta 1852. A partir de entonces, y a diferencia de lo que ocurriría en la mayor parte de los países hermanos, el resto del siglo discurrió con gobiernos más o menos estables y constitucionales que impulsaron un

---

[7] FRANCISCO MORALES PADRÓN: *Historia de Hispanoamérica,* Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1972.

[8] J. M. VARGAS VILA: *Los césares de la decadencia,* Barcelona, Sopena, S. A., pág. 147.

innegable desarrollo, siendo necesario llegar al siglo XX para conocer el establecimiento de nuevas dictaduras.

Mucho más dictatorial es la historia del Paraguay, iniciada con la tiranía del pintoresco doctor Francia (hombre, paradójicamente, de formación estrictamente francesa), continuada por la del general Solano López, quien en sus afanes de conquista reduciría la población del país a la tercera parte tras las guerras con Brasil, Uruguay y Argentina.

En Uruguay, Rivera asumió la dictadura entre 1839 y 1843.

Hasta 1842, Méjico, con ciertas intermitencias, vive bajo el dominio dictatorial de Santa Anna.

Por su parte, una vez que se produce la disolución de las provincias unidas de Centroamérica y su consiguiente conversión en países autónomos, comienza uno de los capítulos más movidos (constantes guerras fronterizas, golpes de Estado, caos, etc.) de toda la historia hispanoamericana, lo que sería utilizado como pretexto para el intervencionismo directo del imperialismo USA, desembocando en el establecimiento de habituales dictaduras, que se prolongarán en algunos casos a lo largo del siglo XX, viviéndose en la actualidad sus consecuencias.

Intencionalmente nos hemos limitado a citar algunos de los casos más destacados del siglo XIX, como clara muestra del condicionamiento histórico de expresiones artísticas posteriores.

De lo expuesto hasta el momento podemos deducir que ha habido dictadores militares y civiles, clericales y anticlericales, conservadores y progresistas. No obstante, todos ellos tenían una característica común: el dictador era el centro de atención de la vida nacional. Su efigie aparece por doquier, se imprime en los billetes de Banco y en los sellos de correos; su nombre se impone a las instituciones de todo tipo que surgen en el país; sus gustos personales impondrán las modas en la manera de vestir y en cuantas circunstancias regulan las relaciones sociales. Y cuando el dictador desaparece, bien sea por muerte o por derrocamiento, el sistema que creó se hunde con él, ya que no supo o no quiso crear una ideología que lo sostuviese. El gobierno era él, y cuando su voluntad no existe, desaparece esa ficción de gobierno.

Si hemos esbozado esta ligera panorámica es porque consideramos absolutamente indispensable tenerla presente para la más exacta valoración de las obras que constituyen el ciclo que hemos venido a llamar «del Dictador», aclarando que sólo consideramos en este apartado a las que se centran en figuras que han ejercido la tiranía desde el poder, no incluyendo, por tanto, a las de bandoleros o jefes de partida, entre los cuales ya figuran algunos de la época virreinal, como es el caso de Lope de Aguirre.

La novela política cobra verdadera importancia con el Romanticismo, ya que coincidirá la preocupación nacionalista del movimiento con las vivas inquietudes emancipadoras, y así, en cuanto pensamos en la literatura inspirada en los dictadores, tres títulos surgen de inmediato ante nosotros: *Facundo, El Matadero* y *Amalia.*

El primero, subtitulado «Civilización y barbarie», publicado por entregas como folletín del periódico *El Progreso,* de Santiago de Chile, no es una novela propiamente dicha, ya que se encuentra más cerca del ensayo, sin llegar a serlo en su integridad. Su autor, Domingo Faustino Sarmiento, se sirve de la biografía del riojano Facundo Quiroga para realizar un análisis de la historia, costumbres y paisaje argentinos, sin que falte la expresión de su desprecio hacia Rosas, cuyo régimen político le había conducido al exilio. La crueldad, la falta de nobleza, la barbarie, serán los rasgos destacados del dictador: «Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo». Aunque el libro fue escrito en 1845, en la edición de 1851 se suprimirían los dos capítulos finales constitutivos de la tercera parte de la obra, ciertamente desgajada del conjunto, ya que no es sino un simple análisis político, pues al ser en ellos más recia la diatriba contra el tirano, su inminente caída aconseja a Sarmiento limar asperezas entre sus enemigos para prepararse así un mejor regreso a la Argentina, de cuya República llegaría a ser presidente.

El segundo título citado, *El Matadero,* corresponde a un brevísimo cuento de Echeverría, que aunque publicado en 1871, fue escrito entre 1838 y 1840, correspondiéndose, por tanto, con el período rosista. Cronológicamente es la primera narración antidictatorial. Sin embargo, la figura de Rosas no aparece de manera directa, así como los altos cargos de su gobierno, sino la ruindad de clases sociales ínfimas, en cuyo halago y plebeyez se asentaba la federación, es decir, la dictadura. Pero sobre todo el nauseabundo panorama que nos ofrece esta concreta parte de la ciudad de Buenos Aires, descrito con tal fidelidad realista que nos permitirá pensar en lo que más tarde leeremos en el Naturalismo, percibimos la palpitación constante del terror y la tiranía personal ejercida por «El Restaurador de las Leyes»:

> «Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba; los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida, o asomase la quijada de algún encolerizado mastín. Esto era que el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otro los cuartos en los ganchos a su carreta, despellejaba en éste, sacaba el sebo en aquél; de entre la chusma que ojeaba y aguardaba la presa de

achura, salía de cuando en cuando una mugrienta mano a dar un tarazón con el cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, dichos y fritería descompasada de los muchachos:

— Ahí se mete el sebo en las tetas, la tipa—gritaba uno.

—Aquél lo escondió en el alzapón—replicaba la negra.

—Che, negra bruja, salí de aquí antes de que te pegue un tajo—exclamaba el carnicero.

—¿Qué te hago, ño Juan? ¡No sea malo! Yo no quiero sino la panza y las tripas.»

Como es lógico, la sátira de Esteban Echeverría no se dirige tan sólo contra el régimen federal argentino, sino que también va hacia los pilares que lo sostenían. Y en este sentido, no podemos por menos de recordar las líneas que con suma ironía hacen referencia a la adhesión de los sectores más conservadores de la sociedad a la causa rosista, amparada por la ignorancia y miseria del pueblo.

Y así, se pone en evidencia la lamentable interrelación entre la Iglesia y la política. Por ello, tras un incesante período de lluvias:

«Parecía el amago de un nuevo diluvio. Los beatos y beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. 'Es el día del juicio—decían—, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebosando se derrama en inundación. ¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitarios impíos que os mofáis de la Iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor! ¡Ah de vosotros si no imploráis misericordia al pie de los altares! Llegará la hora tremenda del vano crujir de dientes y de sus frenéticas imprecaciones. Vuestra impiedad, vuestras herejías, vuestras blasfemias, vuestros crímenes horrendos, han traído sobre nuestra tierra las plagas del Señor. La justicia del Dios de la Federación os declarará malditos.'

Las pobres mujeres salían sin aliento, anonadadas del templo, echando, como era natural, la culpa de aquella calamidad a los unitarios» [9].

Sin embargo, la primera obra que con certeza podríamos considerar como «novela de dictador» es *Amalia,* del también argentino José Mármol, motivada igualmente por la dictadura de Rosas. Y son las crueldades, ruindades e irracionalidades de su sistema político lo que constituye el eje en torno al cual gira la obra, ya que la trama argumental de los amores entre Eduardo Belgrano y Amalia resulta en extremo convencional.

Aunque llegamos a conocer las expresiones, ademanes, reacciones, etcétera, del restaurador, sus intervenciones son reducidas en proporción

[9] ESTEBAN ECHEVERRÍA: *La cautiva. El matadero,* Buenos Aires, Kapelusz, 1965, pág. 78.

a lo que cabría esperar en una narración de más de 600 páginas. También aquí volvemos a encontrar el miedo adueñado de Buenos Aires; en eso consistirá, según nos evidencia Mármol, el sistema de Rosas: en poner en funcionamiento un mecanismo de terror cuya marcha se mantendrá por sí sola.

Este ambiente entremezclará la petición con la delación, y así, la cuñada del dictador nos ofrece en su casa el siguiente panorama:

> «Una mulata vieja, y de cuya limpieza no podría decirse lo mismo que del ama, por cuanto es necesario siempre decir que las amas visten con más aseo que las criadas, aun cuando la regla pueda sufrir alguna excepción, hacía las veces de edecán de servicio, de maestro de ceremonias y de paje de introducción.
>
> De pie, en la puerta que daba a la alcoba, tenía asido con una mano el picaporte, en señal de que allí no se pasaba sin su correspondiente beneplácito, y con la otra recibía los cobres o los billetes que, según su clase, le daban los que a ella se acercaban en solicitud de obtener preferencia al entrar de los primeros a hablar con la señora doña María Josefa de Ezcurra. Y jamás audiencia alguna fue compuesta y matizada de tantas jerarquías, de tan varios colores, de tan distintas razas.
>
> Estaban allí, reunidos y mezclados, el negro y el mulato, el indio y el blanco, la clase abyecta y la clase media, el pícaro y el bueno, revueltos también entre pasiones, hábitos, preocupaciones y esperanzas diferentes» [10].

Por su parte, el autor establecerá una clara diferenciación social entre los partidarios y los enemigos de Rosas. Mulatos, negros y gentes de baja extracción forman los primeros; gentes educadas y miembros de las más antiguas y distinguidas familias, los segundos. Así, la traición inicial es llevada a cabo por un mulato; el dictador utiliza, a manera de bufón, a un clérigo también mulato; doña María Josefa, como ya hemos visto, recibe en su casa a negras para favorecer delaciones; un general apenas sabe escribir; a otro, Rosas le ordena dar un corte de mangas de su parte y un sinfín de circunstancias más. En extremo reveladora es la siguiente descripción del ambiente de un baile oficial dado por el «restaurador»:

«Se bailaba en silencio.

Los militares de la nueva época, reventando dentro de sus casacas abrochadas, doloridas las manos con la presión de los guantes y sudando de dolor a causa de sus botas recién puestas, no podían imaginar que pudiera estarse de otro modo en un baile que muy tiesos y muy graves.

[10] JOSÉ MÁRMOL: *Amalia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 4.ª ed., pág. 237.

Los jóvenes ciudadanos salidos de la nueva jerarquía social introducida por el Restaurador de las Leyes pensaban, con la mejor buena fe del mundo, que no había nada más elegante ni cortés que ir regalando yemas y bizcochitos a las señoras.

Y, por último, las damas, unas porque allí estaban a ruego de sus maridos, y éstas eran las damas unitarias; otras porque estaban allí enojadas de encontrarse entre las personas de su sociedad solamente, y éstas eran las damas federales, todas estaban con un malísimo humor; las unas despreciativas, y celosas las otras.

La señorita hija del gobernador acababa de llegar y estruendosos aplausos federales la acompañaron por las galerías y salones» [11].

Sin embargo, los liberales forman un sector consciente y orgulloso de su superioridad intelectual. Así, por ejemplo, cuando tras una estratagema, Daniel informa a su prima Amalia, exclama: «Ellos tienen toda la fuerza del bruto, pero yo tengo la inteligencia del hombre» [12]. Este sentido claramente clasista lo evidenciarán también al referirse a la exquisitez individual y social. Pero esta actitud no puede ser interpretada como consecuencia de un exacerbado aristocraticismo por parte de Mármol, sino que se correspondía con todo un sentimiento y realidad social del momento. Baste recordar, en este sentido, que Alcalá Galiano, refiriéndose a las minorías ilustradas, exclama: «En suma, lo que constituye el núcleo del partido llamado liberal en todos los pueblos». Y el mismo Sarmiento, evocando al Buenos Aires anterior a 1828, lo presenta como una ciudad refinada, poseedora de la exquisitez parisiense; características cuyo forzoso origen español llama la atención, como una clara contradicción en escritor de tan marcado antiespañolismo en política.

Por otro lado, no falta en la novela alguna que otra alusión satírica al apoyo que la Iglesia prestó a la actitud conservadora de Rosas, aunque bien es verdad que Mármol se esfuerza por mantener una postura de respeto hacia la religión como tal, limitando sus críticas a las ridiculizaciones de determinados clérigos, siempre a título individual. Así, el padre Viguá, verdadero bufón del dictador, surge ante el lector como un ser animalizado por la obsesión de la comida, carente de la menor dignidad y embrutecido en extremo; el padre Gaete, personaje perfectamente situado en el sistema político rosista, es fiel cliente de un prostíbulo, a la vez que adopta siempre un comportamiento sólo imaginable en los ínfimos sectores sociales, y al final de la obra, dos conventos niegan el asilo político solicitado por Daniel Bello, por temor a las complicaciones que ello produciría en las relaciones con el poder.

---

[11] *Op. cit.*, pág. 165.
[12] *Op. cit.*, pág. 268.

Sin poseer cualidades literarias que permitan calificarla de excepcional, *Amalia* es una novela escrita siguiendo la moda europea decimonónica, impregnada por la pasión antirrosista del autor, pero que a través de su trivial argumento nos ofrece un valioso testimonio de los años centrales de la pasada centuria, y de manera más concreta, del ambiente social en el que se movía el Gobierno de la Federación, contemplado con los ojos de un ardiente unitario.

Aunque inmersa en una línea de tradición romántica todavía, es a fines del siglo cuando encontramos ya una novela hispanoamericana de mayores calidades literarias al procurar mayor consistencia humana. Claro ejemplo de esta postura es el de la peruana Mercedes Cabello Carbonera, quien conservando un fondo sentimental no puede eludir el influjo naturalista. A pesar de que sus títulos más conocidos son *Blanca Sol* (1890) y *Las consecuencias* (1890), si la citamos en esta ocasión es por su novela *El conspirador* (1892), que también pone de manifiesto el problema de la dictadura.

De todos modos, habremos de llegar a la centuria actual para encontrar un tratamiento verdaderamente intensivo del tema del «dictador» en la novela hispanoamericana, coincidente con la expansión de la novelística fuera del continente original.

Aunque ya se habían publicado novelas hispanoamericanas en París, Barcelona y Valencia durante el siglo XIX, será el XX el que presencie este aumento. Así, Ernesto Mejía Sánchez [13] puede afirmar: «Ollendorf y Granada siguieron esta tradición [la de editar novelas americanas] a principios del siglo XX. Sólo Editorial América, en Madrid, de Blanco Fombona, publicó a Díaz Rodríguez, Pocaterra, Romero García, Pedro Emilio Coll, Miguel Eduardo Pardo, sus paisanos, y a latinoamericanos de todas partes: Jesús Castellanos, Javier de Viana, Luis María Jordán, María Enriqueta, Carlos González Peña; en la misma Biblioteca Andrés Bello tuvieron también lugar los cuentistas: Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, Rafael Barret y Hernández Catá, Blanco Fombona y Díaz Rodríguez. Todas las tendencias del momento estuvieron representadas».

Como es fácil suponer, las revoluciones y guerras que conmueven a lo largo de nuestra centuria a las sociedades europeas, no pueden por menos de afectar a las de los países hispanoamericanos, a lo que la literatura no permanecerá ajena. En este sentido, lugar destacado en la narrativa ocupa la figura del «dictador», ofreciendo variadísimos resultados, según la formación y capacidad de los autores, la personalidad de los tiranos que constituyen el centro de la obra, las características socia-

[13] ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: «Examen de la novela iberoamericana contemporánea», en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, pág. 11.

les de cada uno de los países, etc. Y ello es lo que permitirá ofrecer a Luis Alberto Sánchez [14] una numerosa lista de títulos, de entre los que cabría entresacar los siguientes: *El cabito,* de Pío Gil; *La caída del cóndor, Judas Capitolino* y *Los Césares de la decadencia,* de J. M. Vargas Vila; *La bella y la fiera* y *La mitra en la mano,* de Rufino Blanco Fombona; *¡Ecce Pericles!,* de Rafael Arévalo Martínez; *El puño del amo,* de Gerardo Gallegos; *Fiebre,* de Miguel Otero Silva; *La garra roja* y *El tirano Bebevidas,* de Manuel Bedoya.

Hay algunas obras que siempre se incluyen en el capítulo dedicado al género novelístico, que venimos comentando, sin que sean novelas propiamente dichas. Tal es el caso de *Los Césares de la decadencia* [15], claro alegato contra la tiranía, pero en donde no existe trama novelística, aunque algunas de las ideas que constantemente encontraremos en la novela de la dictadura se pongan de manifiesto también aquí. Así, como nota preliminar aparece el enfrentamiento entre la razón y la fuerza, evidente reminiscencia del marcado complejo de intelectualidad que caracterizó a la mayor parte de los liberales decimonónicos, como acabamos de comentar:

> «No hay rebelión posible contra los guiadores de conciencia; ellos son: la Rebelión;
> el Verbo en sus labios, no es tangible;
> se les puede arrancar la lengua y ellos continúan en hablar...
> la cabeza cortada del Bautista habla en manos de Salomé; habla con palabras espirituales, que hacen palidecer a Herodes;
> esa Omnipotencia de la Palabra hace temblar la Tierra;
> el fulgor del Verbo hace el furor del bruto;
> porque el bruto manda, pero sólo el Verbo reina;
> el reinado del Verbo es el único digno de ser sufrido por los hombres» [16].

Afirmaciones todas ellas que no pueden por menos de evocarnos la de Daniel Bello en *Amalia* y que poco antes transcribíamos sobre la dualidad fuerza/inteligencia.

Vargas Vila en este libro se limita a ir enumerando a los gobernantes que, desde su punto de vista, tiranizaron a su patria, Colombia, cuya historia dictatorial afirma que comienza con la Regeneración en 1885, centrando en la persona de Rafael Núñez la encarnación de la corrupción.

Tampoco es una novela *¡Ecce Pericles!* [17], aunque, por supuesto, gira

---

[14] LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana,* Madrid, Gredos, 1976, págs. 428 y ss.

[15] J. M. VARGAS VILA: *Los césares de la decadencia,* Barcelona, Sopena, S. A.

[16] *Los césares de la decadencia,* ed. cit., pág. 3.

[17] RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ: *¡Ecce Pericles!,* Guatemala, Tipografía Nacional, 1945.

en torno al tema de la dictadura, ya que se trata de una serie de relatos sobre la vida de Manuel Estrada Cabrera.

En el prólogo, Julio Bianchi expone cómo las causas de que el dictador se mantuviese tanto tiempo en el poder fueron, por un lado, simples coincidencias, y por otro, porque en Guatemala todos los presidentes han sido vitalicios o derrocados por un golpe de Estado. A nivel personal considera a Estrada como una verdadera medianía, y lo que para nosotros pudiera aparecer como la más ignominiosa y enfermiza de sus costumbres—las frecuentes flagelaciones—eran hechos arraigados profundamente en la tradición local. No se tratan estas palabras de una defensa ni mucho menos de la política o la persona de Estrada Cabrera, ya que quien emite los juicios fue uno de sus enemigos políticos, sino de un deseo de llevar las aguas a sus cauces tras los desmesurados elogios y dicterios contra este personaje.

En extremo interesante para la comprensión de algunas novelas del ciclo es el que el gobierno se ejercía, según Arévalo Martínez, con un absoluto personalismo, hasta el extremo de llegar a decretarse leyes con carácter retroactivo, tanto para favorecer a los amigos del dictador como para perjudicar a sus enemigos.

También es de gran valor la noticia que nos facilita sobre lo tupido de la red de espionaje, ya que refiriéndose al año de haber sido proclamado presidente, puede llegar a escribir:

> «Y todo su terrible sistema de represión empieza a dar frutos de adulación y servilismo. Ya por entonces hay una 'brigada Estrada Cabrera' que llama 'facción filibustera' a la que encabezó Próspero Morales; se reciben manifestaciones en las que los miembros de clubes y municipalidades lanzan vivas al 'protector de los intereses del pueblo, al salvador de la patria, al ilustre jurisconsulto' y empieza a emplearse en múltiples ocasiones la frase que se habrá de oír durante todo el régimen: la de los que se ofrecen 'servidores incondicionales'» [18].

Otros dos títulos que sin corresponderse con novelas pueden interesar para el conocimiento del tema son el *Suetonio Pimienta,* de Tristán Marof, simple crítica a la organización social y administrativa de un imaginario y representativo país hispanoamericano al que se da el nombre de «Zanahoria». Bien es verdad que se hace alguna alusión a la tiranía, pero tiene lugar de pasada y con un sentido generalizador.

A José Rafael Pocaterra debemos las *Memorias de un venezolano de la decadencia,* obra cuya publicación se inició por capítulos a partir de 1923. Suele considerarse como edición definitiva la venezolana de 1936,

---

[18] *Op. cit.,* pág. 55.

y en ella se estudia el período histórico comprendido entre 1898 y 1935. Se trata, como ya indica el título, de un libro de *Memorias* que nos ofrece el apasionante interés de narrarnos unos hechos por un protagonista excepcional de los mismos.

Aunque con argumento sencillo, que no puede por menos de evocarnos el estilo folletinesco en ocasiones, parece necesario señalar la novela de Blanco Fombona, *La bella y la fiera* [19], título que hace referencia a la dualidad existente entre la protagonista femenina, que acaba siendo poseída por el tirano con objeto de intentar conseguir—vanamente—la liberación de dos jóvenes revolucionarios encarcelados, y la persona que encarna la dictadura, que sirve de fondo a la acción de la obra.

Lo primero que nos llama la atención es el exponente de la ínfima catadura moral de quienes constituyen el engranaje de la dictadura:

> «En el vagón presidencial va don Tiberio Borgia, el dictador, el monstruo, con su séquito: 'doctores', militares, seides, esbirros, espías, algunas concubinas, algunos ministros y muchos espalderos» [20].

Otro de los rasgos que desde el principio hemos venido comentando como característicos de las dictaduras hispanoamericanas ha sido el del personalismo del dictador; rasgo que recoge el autor al decirnos: «El dictador, el 'jefe único', según le bautizan los áulicos, anda de viaje. De paseo más bien por aquellos pueblos comarcanos. Como es madrugador, campesino al fin, ha salido a caballo al amanecer, con buen golpe de jinetes: áulicos, edecanes, espalderos...» [21].

También la distancia existente entre la figura que encarna el poder y el pueblo, el implacable funcionamiento del sistema represivo, el patológico refinamiento en la práctica de las torturas, el temor, el servilismo, etcétera, son rasgos que con toda claridad se pondrán de manifiesto a lo largo de esta novela.

Aunque de autor español, incluyo en este apartado una novela que por su temática, técnica narrativa, vocabulario, etc., considero de la máxima importancia en el género novelístico que estudiamos. Me refiero a *Tirano Banderas,* de Ramón del Valle Inclán [22].

Le da título el nombre del protagonista, el general don Santos Banderas, cuya aparición tiene lugar en un cuartel y rodeado de la muerte que causa por doquier: «El generalito acaba de llegar con algunos batallones de indios, después de haber fusilado a los insurrectos de Zamalpoa» [23].

---

[19] RUFINO BLANCO FOMBONA: *La bella y la fiera,* Madrid, Renacimiento, 1931.
[20] *Op. cit.,* pág. 13.
[21] *Op. cit.,* pág. 175.
[22] RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN: *Tirano Banderas,* Madrid, 1926.
[23] *Tirano Banderas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1965, 6.ª ed., pág. 15.

Pero frente al sistemático despotismo de la mayor parte de los dictadores que hasta entonces habían aparecido en la literatura, el imaginado por don Ramón ofrece el deseo de aparentar cierta legalidad, aunque bajo ella subyace inmensa dosis de cinismo. Por un lado, permite que la oposición celebre actos políticos, pero al mismo tiempo se encarga de provocar alteraciones en dichos actos con objeto de poseer el pretexto necesario para tomar medidas «legales» en consonancia.

Todas las características de la novela de dictadura, en lo referente a la figura del dictador, se dan en esta espléndida novela valleinclaniana. El general vive alejado de todos: «Desde la remota ventana, agitado en una inmovilidad de corneja sagrada, está mirando los batallones de indios» [24]; «Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana...» [25]; «Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado» [26]; «La niña del trato se despertaba suspirante, salía a las fronteras del mundo con lívido pasmo, y en el pináculo de la escalerilla, la momia indiana apuntaba su catalejo sobre la ciudad» [27]. Su política se apoya en el aniquilamiento sistemático de cuantos puedan representar una sombra de disonancia; el espionaje será el arma utilizada para hacer abortar el menor síntoma de disconformidad. Así, cuando el coronel de la Gándara huye de la persecución por haber caído en desgracia del general, ha de soportar que el amigo que le ampara le reproche: «Tirano Banderas os hace a todos espías» [28].

Su fuerza la basa en un ejército plebeyo y de bandolerescos antecedentes. Unas líneas antes aludíamos a los «batallones de indios»; aparte de ello, al jefe de un destacamento se le presentará de la siguiente manera: «El caporal, mestizo de barba horquillada, era veterano de una partida bandoleresca años atrás capitaneada por el coronel Ireneo Castañón, Pata de Palo» [29].

También los sectores más depauperados de la sociedad son los que le sirven de apoyo y servicio.

El final de la obra, con el asesinato de la hija de Banderas por mano de su propio padre con objeto de evitar que fuese gozada por sus enemigos, no puede por menos de recordarnos las informaciones que los cronistas nos facilitaron de la lamentable aventura de Lope de Aguirre.

Pero sin hipérbole de ningún tipo es *El señor presidente,* de Miguel Angel Asturias [30], el punto culminante del ciclo de los dictadores.

Conocido de todos es el hecho de que la familia del autor fuese víc-

---

24 *Op. cit.*, pág. 15.
25 *Op. cit.*, pág. 21.
26 *Op. cit.*, pág. 22.
27 *Op. cit.*, pág. 153.
28 *Op. cit.*, pág. 81.
29 *Op. cit.*, pág. 85.
30 MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *El señor presidente*, México, 1946.

tima de la dictadura de Estrada Cabrera, hecho que motivaría el contacto directo entre Asturias y el mundo indio cuando en su infancia se ve obligado a trasladarse a la finca de su abuelo. Más tarde, la dictadura le obligaría a exiliarse y viajar a París, en cuya Universidad tendría ocasión de estudiar los ritos y religiones de los mayas.

Sin embargo, en la novela aludida no se nos facilita el nombre del dictador, ni el del país sobre el que ejerce su terrorífico dominio. No obstante, todo ello es fácilmente identificable. Bien es verdad que lo de menos importancia sería saber si era a Estrada Cabrera o a Ubico a quien el novelista intentó retratar: se trata del «dictador», etiqueta aplicable a un determinado tipo humano y no a una persona.

«El señor presidente» sólo aparece en seis ocasiones a lo largo de la obra y, no obstante, será suficiente para que se sienta omnipotentemente presente en toda la novela. El mecanismo puesto en funcionamiento por su dictadura continúa imparable sin que sea necesaria la constante intervención del «presidente». Y ese mecanismo se basa en el espionaje y en el *miedo*, verdadero protagonista este último, según acertadamente expone Carlos Navarro: nadie se siente seguro; los adictos no saben si continúan en la gracia del señor presidente y si, por el contrario, han caído ya en desgracia; el resto de la población espera ser delatado, sin saber de qué, por alguien. El propio Cara de Angel, conocedor a fondo del dictador, cae en la trampa que le tiende, pues aunque cree que la misión diplomática en el extranjero es un medio para que se aleje del país y castigar, de este modo, su matrimonio con la hija del general Canales, no llega a intuir el destino, mil veces más vil, que le espera. Y así, tras la aceptación está la celada; pero es que al «señor presidente» no se le podía negar nada, ya que la trampa tanto puede radicar en la aceptación del ofrecimiento como en su rechazo.

Probablemente radique la importancia de la novela como símbolo palpitante de la dictadura en el hecho, antes aludido, de que no haya nada que relacione a los personajes, países o cualquier otra circunstancia con los elementos de la realidad histórica:

«Miguel Angel Asturias extrae una dictadura hispanoamericana de sus nexos históricos, despoja a sus víctimas de las pocas condiciones favorables que éstas pudieron haber gozado y luego comprime el preponderante residuo en un acelerado montaje de putrefacción social» [31].

Esta ausencia de vínculos se mantiene de manera absoluta: ni los mendigos, ni el Pelele, ni Cara de Angel, ni el señor presidente aparecen vinculados a algo o a alguien. De este modo, cuando surge el nexo que

---

[31] CARLOS NAVARRO: «La hipotiposis del miedo en *El señor presidente*», en el *Homenaje a Miguel Angel Asturias*, dirigido por HELMY F. GIACOMAN, Madrid, Las Américas-Anaya, 1971, páginas 155 y ss.

une aparece también el estorbo en el engranaje dictatorial: Cara de Angel cae en desgracia cuando se enamora de Camila, la hija del general Canales, y desde la primera página el anhelo de conseguir ese vínculo es lo que nos angustia al contemplar la soledad trágica del imbécil Pelele y su constante llamada a su inexistente madre.

Por otro lado, pese al carácter marcadamente político de la novela, la presencia del realismo mágico se mantiene en medio de las deformaciones caricaturescas, de la grotesca realidad ofrecida. Recordemos las palabras iniciales y todo el poder sugeridoramente ritual que encierran:

> «... ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...!» [32]

De este modo, la fantasía, la pervivencia ritual de los mitos indígenas y la imaginación desbordada formará parte de la realidad hispanoamericana, desembocando en lo que ha sido calificado de «realismo mágico», «realismo fantástico» o de «real maravilloso».

Cerramos el ciclo con la que consideramos la última novela de dictador tradicional. No es que ya no existan los dictadores, lo que ocurre es que los que detentan el poder en la actualidad no proceden del caudillismo, sino que son figuras directa o indirectamente colocadas por potencias extranjeras, entre las que ocupan lamentable lugar «de honor» las multinacionales. Por supuesto que muchas de las características que hemos esbozado como propias de este tipo de figuras siguen vigentes en la actualidad (corrupción, crueldad, poder ilimitado sobre vida y haciendas de los «naturales», etc.), pero las fuerzas que les respaldan son manejadas desde fuera del propio país, llegando al extremo de que cuando se hace incómodo o demasiado comprometido el dictador es sustituido por otro que, por regla general, aparenta una liberalización del país para que toda la trama económico-social continúe inamovible.

Es evidente que en las últimas décadas ha cambiado la sociedad de los países hispanoamericanos y, por ello, sus sistemas políticos han tenido que cambiar también. La difusión de ideologías políticas, la existencia de corrientes sindicales, la aparición de nuevos y más poderosos medios de comunicación son las causas más destacadas que han motivado tal transformación. Por eso, los sistemas empleados por las dictaduras

---

[32] MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *El señor presidente,* Buenos Aires, Losada, 1974, 20.ª ed., pág. 7.

modernas suelen basarse fundamentalmente en el aniquilamiento de los dirigentes que pueden resultar molestos; larga e interminable lucha, ya que en la mayor parte de los casos los puestos vacíos vuelven a ser ocupados.

Junto a las medidas policiales hemos de tener presentes las coacciones laborales y económicas. Y, así, infinidad de particularidades que nos llevarían a la consideración de un nuevo ciclo novelístico que no se centraría ya en la opresión ejercida por el dictador, sino en la que lleva a cabo el poder, el sistema establecido, en definitiva.

Pero, volviendo al tema de nuestro trabajo, *El otoño del patriarca* [33], del colombiano Gabriel García Márquez, es el epílogo de la novelística centrada en el dictador de corte decimonónico. La obra comienza con la presentación de un mundo alucinante e irracional:

> «Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tierna y tibia brisa de muerto grande y podrida grandeza» [34].

Ya en estas líneas hallamos, como es habitual en las obras de este autor, la existencia de un tiempo aparte, un tiempo detenido, aunque en esta ocasión la detención se deba a la voluntad omnímoda del dictador; un tiempo que superpone los aspectos cronológicos e históricos y que permitirá al «patriarca» abrir la ventana del mar «por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas» [35]. Tras el presente, encarnado en el acorazado, símbolo del imperialismo norteamericano, se vislumbrará el pasado, lo que en cierto modo se convierte en la primera invasión. Por su parte, la antinatural longevidad del patriarca se convierte en clara muestra del dominio que éste ejerce sobre el tiempo.

Pero, de acuerdo con la trayectoria de los dictadores que hemos conocido a través de la novela hispanoamericana, el creado por García Márquez vive alejado del pueblo; ensoberbecido en el pináculo del poder; marioneta él mismo del inmenso guiñol en el que ha convertido a su país; ridiculizado desde sus condecoraciones; espectador implacable de un cortejo de muerte:

---

[33] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza-Janés, 1975.
[34] *Op. cit.*, pág. 5.
[35] *Op. cit.*, págs. 45-46.

«De modo que a través de los vidrios de la carroza presidencial había visto el tiempo interrumpido por orden suya en las calles abandonadas, vio el aire tónito en las banderas amarillas, vio las puertas cerradas inclusive en las casas omitidas por el círculo rojo, vio los gallinazos ahítos en los balcones y vio los muertos, los muertos, los muertos; había tantos por todas partes que era imposible contarlos en los barrizales, amontonados en el sol de las terrazas, tendidos en las legumbres del mercado, muertos de carne y hueso, mi general, [...] y sólo cuando no parecía haber recurso humano ni divino capaz de poner término a la mortandad vimos aparecer en las calles una carroza sin insignias en la que nadie percibió a primera vista el soplo helado de la majestad del poder, pero en el interior de terciopelo fúnebre vimos los ojos letales, los labios trémulos, el guante nupcial que iba echando puñados de sal en los portales, vimos el tren pintado con los colores de la bandera trepándose con las uñas a través de las gardenias y los leopardos despavoridos hasta las cornisas de niebla de las provincias más escarpadas; vimos los ojos turbios a través de los visillos del vagón solitario, el semblante afligido [...]» [36].

Con *El otoño del patriarca,* de ese patriarca que cuando todos creen que ha muerto resulta resucitar, el autor parece querer salir del mundo de Macondo y de los Buendía para sugerir una indeterminación geográfica y personal que, precisamente por ello, permite infinidad de localizaciones e identificaciones.

Recapitulando cuanto hemos visto hasta el presente podríamos señalar:

1.° Desde mediados del siglo XIX surge en Hispanoamérica un género novelístico centrado en torno a la existencia de una «dictadura».

2.° La figura del dictador dominará absolutamente este tipo de novelas.

3.° El egocentrismo de estos personajes llega a ser causa de su propia ridiculización.

4.° El dictador se mantiene en el poder basándose en una red de espionaje, en la represión sistemática e indiscriminada y en el terror de sus súbditos.

Con estos elementos se construyeron las novelas someramente analizadas y que son claro ejemplo de hasta qué extremo sus autores quisieron y supieron hacer de la pluma un arma en su lucha por la libertad.

JUAN JOSE AMATE BLANCO

Calle Encinas, 16
MADRID

---

[36] *Op. cit.,* pág. 246.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

ASPECTOS NARRATIVOS EN "LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR", DE LUIS GOYTISOLO

Los verdes de mayo hasta el mar [1] supone una meditación sobre el proceso de la escritura y un notable intento por privilegiar el plano de la narración, o enunciación, sobre lo narrado. Del predominio del relato de *Recuento* pasamos a la primacía del discurso sobre la historia. La distinción de Benveniste, según la que los dos sistemas del plano de la enunciación se apoyan en un paradigma gramatical—tercera persona del relato y primera del discurso—, ha sido cuestionada por Genet [2]. Este se refiere a actitudes narrativas y no a personas. Respecto a la persona gramatical del narrador postula la no existencia de un narrador en tercera persona, ya que si existe narrador hay un sujeto que virtualmente narra en primera persona. En *Los verdes* existe una alternancia de relato y discurso, es decir, entre la aparente ausencia de narrador, en un texto que parece ser proferido anónimamente, y el discurso en primera persona. Esto es una característica de la novela contemporánea en que el narrador, desplazado del primer plano, pierde importancia como mediador de la diégesis, y el mundo ficticio parece presentarse a sí mismo. El lugar del narrador es asumido por distintas voces de personajes que emiten el discurso. El aparente predominio del relato es roto también por las reflexiones, observaciones y comparaciones que van potenciando tanto la función del discurso como la del lector.

El problema de la creación en *Los verdes* es instaurar un nuevo pacto entre los participantes del texto: narrador-mundo narrado-lector, así como una nueva valoración de las funciones del personaje. Un somero análisis de las relaciones entre estas entidades narrativas nos ayudará a dilucidar la manera en que el discurso narrativo va componiéndose en este relato.

El plan de *Los verdes* está subordinado a la voluntad narradora del proyecto literario anunciado en *Recuento:* «Un hombre acababa de sa-

[1] Citamos por *Los verdes de mayo hasta el mar* con las iniciales VEMA, Barcelona: Seix Barral, 1976.

[2] «Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales en sont qu'une conséquence mécanique: faire raconter l'histoire par l'un de ses 'personnages', ou par un narrateur étranger à cette histoire». GENETTE: *Figures III,* París: Seuil, 1972, pág. 252.

lir de la cárcel. Su estado psíquico es inestable, y las relaciones con su amante, críticas. En un último intento de salvar lo insalvable, deciden pasar unos días en Rosas, como en otros tiempos, volver al punto de partida. Así arrancaba el libro» [3]. Esta señal apunta a la importancia de la funcionalidad de un relato dentro de otro relato. La aparente ausencia del narrador, compensada con una serie de variantes de los indicadores del enunciante (personas gramaticales), se refleja por la falta de correspondencia entre el sujeto del enunciado (plano objetivo) y la enunciación (subjetividad). Sin embargo, junto al relato histórico que oculta al sujeto de la enunciación, la novela exige la inevitable intervención del narrador en primera persona, como nos declara el supuesto autor ficticio de *Los verdes:* «En cuanto a persona narrativa, recurrir también a la primera, pues así como en César el uso de la tercera persona constituye un recurso encaminado a obtener una mayor verosimilitud y objetividad en el relato, así en general resulta difícil saber dónde hay más campo libre para lo imaginario, si en esa falsa objetividad de los relatos en tercera persona o en la falsa intimidad que ofrece el uso de la primera» (VEMA, 213).

El discurso del narrador en *Los verdes* se subordina a la construcción del texto, existiendo un predominio de la narración (representación) sobre lo narrado. Narrador y autor ficticio intentan aparecer identificados como la persona que escribe, lo cual explica la oscilación entre «yo» y «él», entre la sucesión desbordante del discurso que, por ejemplo, en el presente instrumenta una serie de comparaciones extratextuales, y la causalidad histórica de la tercera persona. Frente al tiempo lineal de la historia se simultanea la distorsión temporal que va imponiendo los diversos discursos, y junto al tiempo del pasado característico del relato histórico aparece el presente, típico del discurso.

El narrador, a su vez autor ficticio de la obra en progreso (metarrelato), nos aclara la función de éste como «agente transmisor de algún impreciso y antiguo principio creativo» (VEMA, 239). Este autor ficticio aconseja el uso de la primera persona como medio de ampliar el margen operativo del «yo» (VEMA, 213). El narrador-autor ficticio se refiere, a su vez, a un imaginario creador que compone *Los verdes,* recurso que le sirve para profundizar sobre la vocación de escritor que el propio narrador se adscribe: «nuestro autor, sus notas, apuntes y observaciones, fragmentos de narración, simples frases a veces, variantes de esas frases a modo de búsqueda... igualmente equivocado sería considerar nuestro oficio como cualquier otro» (VEMA, 190). El mismo autor-ficticio, convertido en personaje, está sometido a la dinámica interna y vicisitudes del texto: «cuanto creador, entra a formar parte de

[3] *Recuento,* Barcelona: Seix Barral, 1973, pág. 613.

la crónica de su creación, hecho un personaje más de los que pueblan su mundo» (VEMA, 266). La interacción o dialecticidad del texto afecta tanto al autor como a la obra, producto ambos del acto creador: «El autor, al proyectarse en su obra, se crea a sí mismo al tiempo que crea la obra» (VEMA, 237).

Estos procedimientos técnicos que irónicamente forman parte de la composición de *Los verdes* reflejan una nueva concepción de la creación narrativa, y en virtud de este juego se mezcla el nivel ficticio de las figuras con el plano del autor ficticio y el autor empírico.

El narrador aparentemente ausente, y extradiegético por no participar en la historia, cede al final del relato la palabra a Raúl, efectuándose así un cambio de nivel en la narración. El hablante fundamental, generador de todo el mundo narrado, se concreta, pues, en el personaje Raúl, quien nominalmente es identificado por la relación que mantiene con su prima Matilde (VEMA, 260). Este narrador-autor ficticio, responsable del relato y personaje de la historia, se constituye en narrador extradiegético-homodiegético. Y, a la vez, pasa a ser narrador de un metarrelato *(Los verdes)*. Como personaje del relato marco que pasa a narrador del metarrelato en el cual participa también como personaje sería un narrador homoautodiegético [4].

A nivel de enunciado existen semejanzas entre el protagonista y algunos de los personajes del relato marco *(Recuento)* y el enmarcado *(Los verdes)*. La reaparición en este último relato de personajes de *Recuento,* como Raúl, Nuria, Modesto Pírez, etc., refleja la importancia que el autor otorga a la interdependencia dinámica de los distintos elementos de la tetralogía. La crisis de identidad social y profesional de Raúl, así como el conflicto sentimental con su mujer, Rosa (VEMA, 66), se traslada a la pareja Ricardo-Camila (VEMA, 118-147). Este factor conflictivo del protagonista es funcionalmente el tema unificante que permite al narrador-autor ficticio la articulación de las distintas partes de un relato que se va haciendo dentro de otro relato. Este recurso correspondería estructuralmente a la «mise en abyme» según enunciado por A. Gide como «la reduplicación en la escala de personajes, del tema mismo del relato» [5]. Es decir, la situación conflictiva del protagonista de *Recuento* se transforma en función rectora o discurso sobre la organización interna del discurso narrativo [6]. Una variante de la si-

---

[4] GENETTE: *Op. cit.*, págs. 238-259.

[5] ANDRÉ GIDE: *Journal. 1889-1933,* París: Gallimard, 1944, pág. 41. Citado por L. DÄLLENBACH: «Intertexte et autotexte», *Poétique,* 27, 1976, pág. 283.

[6] GENETTE asigna, además de la función específicamente narrativa, otras cuatro funciones, entre las que se cuenta la «función rectora» o discurso sobre la organización del tiempo: «Le premier de ces aspects est évidemment *l'histoire*, et la fonction qui s'y rapporte est la *fonction* proprement *narrative* dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en meme temp sa qualité de nararteur, et a quoi il peut fort bien tender—comme l'ont fait certains romanciers américains—de réduir son rôle. Le second c'est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un

tuación básica, o unidad funcional de contenido, viene dada por la búsqueda de la identidad personal e histórica del protagonista. Esta función cardinal o nudo [7] fecunda el relato según una serie de correlaciones que nos enlazan, por ejemplo, con la indagación de las coordenadas existenciales del héroe, o viajero inquieto por Rosas y sus cercanías bajo un tratamiento de corte clásico, según un itinerario que se extiende por la Rodas griega (VEMA, 69), Ampurias (VEMA, 271), cabo Creus («clásica intermitencia luminosa que señala dónde empieza o finaliza el mundo», VEMA, 272). Mito, pues, como nivel intertextual que facilita la intelección del relato y capacidad del discurso para absorber e insertar, dentro del juego imaginativo, todo tipo de material.

Las funciones que efectúa el «nudo» de la acción—crisis emocional y profesional del personaje central—la llevan a cabo los personajes que como actantes, o realizadores de la acción, hacen avanzar la acción. En virtud de esta funcionalidad del protagonista se desarrollan una serie de posibilidades por medio de relaciones causales con otros agentes de la acción en virtud de las cuales se adjudican, por ejemplo, cualidades de Carlos al personaje Robert (VEMA, 147), o se oponen parejas antagónicas, Ricardo-Camila/Carlos-Aurea. El propio narrador en las reflexiones que introduce en el texto defiende la simple función narrativa del personaje como agente generador de acciones: «Rehuir toda caracterización cerrada, coherente. Nada de personajes de caracteres psicológicos; un solo mecanismo mental en acción, gracias a cuyo fundamento cobran entidad las personas y las cosas» (VEMA, 212-213). Los personajes son definidos por el narrador-autor ficticio como «fetiches propiciatorios» (VEMA, 237), y, bajo tal caracterización, aparecen dotados, en virtud de su contingencia, de una dinámica serie de transformaciones. En el caso de Raúl se conjuga el personaje actante o pura función sintáctica con el personaje como conciencia de un contenido ideológico. A esta función extranarrativa alude, por ejemplo, el narrador fundamental al plantearse el problema existencialista en tanto en cuanto la creación posibilita un mejor conocimiento de su autor: «la clave íntima de esa realidad sublimada del hombre con sus obras habrá que buscarla no en esas obras, sino en las obras de tales obras, en las áreas oscuras de la personalidad del autor» (VEMA, 301). Sin embargo,

---

discours en quelque sorte métalinguistique (métanarrativ en l'ocurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organization interne: ces 'organizateurs' du discours que Georges Blin nonmait des 'indications de régie', relevent d'une seconde fonction que l'on peut appeler fonction de regie». *Figures III...*, págs. 261-262.

[7] «R. Barthes ha retomado esta oposición dando a los motivos asociados (motivos que no pueden ser excluidos) de Tomashevski el nombre de funciones y a los motivos libres el de índices... las funciones pueden ser nudo nudos o catálisis: los primeros constituyen verdaderos goznes del relato (o de un fragmento del relato); los segundos no hacen más que llenar el espacio narrativo que separa las funciones-goznes.» O. Ducrot-T. Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tr. de E. Pezzoni, Siglo XXI Argentina Editores, 1974, pág. 256.

el propio narrador-autor ficticio al destacar irónicamente la importancia autorial de la obra está de alguna manera relativizando el valor de estos factores extranarrativos.

La actitud del autor ficticio ante la obra u objeto literario es compartida por el lector, ya que la creación literaria va surgiendo de una serie de correspondencias que despliega la obra y que son dirigidas a un interlocutor, según nos revelan las numerosas reflexiones teóricas que permean *Los verdes.* Estos signos, sin embargo, no han de ser considerados como puras reflexiones del autor ficticio-narrador, sino como señales dirigidas a esa instancia imaginaria de recepción que Prince califica como «narratario» [8]: «Pero lo mismo que el escritor, su complementario, el lector, víctima, en su asimilación de la obra, de parecidos errores o conveniencias—de apreciación» (VEMA, 237). Las señales del narrador-autor ficticio que trata de influir en un destinatario imaginario no sólo aparecen en el tiempo presente, sino en el infinitivo, tiempo por el que el narrador-autor ficticio se dirige a sí mismo como lector («No cargar excesivamente las tintas», VEMA, 244; «Volver sobre las relaciones», VEMA, 247), o por medio de interrogaciones («¿Razones de su presencia, de la presencia de cada uno a bordo?», VEMA, 273; «¿Y qué pasa si cediéramos a esos presuntos instintos?», VEMA, 298, etcétera).

Los verdes constituye fundamentalmente una meditación sobre el proceso de la escritura, y bajo esta perspectiva vamos a considerar la función del autor ficticio encarnado por Raúl, el protagonista. En el último capítulo se exponen las pautas literarias que este relato adopta, destacando la importancia del espacio literario de Rosas, lugar donde el protagonista se inicia como escritor: «Aquellos días en Rosas, la primavera pasada, fueron realmente excepcionales en lo que a la cristalización de la obra se refiere, así respecto a sus líneas maestras como al detalle» (VEMA, 258). Esta vocación en la que se encuentra empeñado el presunto autor ficticio se proyecta a una serie de reflexiones sobre el estilo (la escritura) que constituyen la base de composición de *Los verdes:* «Ahora trabajando, en las notas de entonces, reelaborándolas, reestructurándolas, resolviendo incluso el desenlace» (VEMA, 259). El proceso recapitulador de la estancia de Raúl en Rosas es la base desde la que se establece la historia de una escritura en la que predomina el referente y las distintas transformaciones a que es sometido [9]: «el hecho

[8] G. PRINCE: «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique,* 14, 1973, págs. 178-196.

[9] «Aujourd'hui écrire n'est pas 'raconter', c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent ('ce qu'on dit') à cet acte de locution; c'est pourquoi une partie de la litterature contemporaine n'est plus descriptive, mais transitive, s'efforçant d'accomplir dans la parole un présent si pur que tout le discours s'identifie a l'acte qui le délivre, tout le *logos* etant ramené—ou étendu—à une *lexis.*» R. BARTHES: «Introduction a l'analyse structurale des recits», *Communications,* 8, París: Seuil, 1966, pág. 21.

de escribir se define y conforma la escritura según se escribe, con independencia de la trama argumental inicialmente considerada» (VEMA, 236), declaración que nos remite al concepto de función como posibilidad de un segmento de entrar en correlación con otro. La actitud básica del autor de *Los verdes* (autor en el sentido de auctor, augere, aumentar) es fundamentalmente el planteamiento de los principios que rigen la creación artística [10] mediante una serie de reflexiones sobre presupuestos teóricos que el narrador diegético-autor ficticio va insertando en la narración y que suponen, como hemos dicho, una valoración del plano imaginario: «acentuar el factor incredulidad de la comparación. Título capítulo: LAS ROSAS ROSAS DE ROSAS. El Grec: aprovechar el apodo» (VEMA, 211). A su vez, la función del presunto autor ficticio aparece relativizada en favor del predominio del funcionamiento del texto: «¿Qué? ¿Cómo? ¿Por qué? Preguntas que atañen al autor no menos que a la obra, un autor que hay que considerar no tanto el centro emisor de algo cuanto agente transmisor de algún impreciso y antiguo principio creativo» (VEMA, 239). Estas reflexiones del narrador-autor ficticio en torno al proceso creador constituyen otra característica de la «mise en abyme», y si desde el plano del enunciado afecta a la configuración de los personajes, desde el enunciado habría que considerar la técnica del «mise en abyme» en relación al problema de la composición de *Los verdes* en que el narrador-autor ficticio establece la comparación de este texto con el lienzo velazqueño *Las hilanderas* (VEMA, 267). De los tres planos de esta pintura—mujeres hilando/damas contemplando/tapiz mitológico—se destaca el primero por constituir el lazo unitivo más importante, como parte denotativa que oculta, en una especie de «realismo barroco», los elementos figurativos del episodio mitológico que se relegan al fondo. La importancia de la imagen como factor cohesionador que establece múltiples relaciones en la obra se revela en las opiniones y comentarios que el narrador hace sobre la obra. El poder generador de la imagen en este texto se revela, por ejemplo, en el uso de un término en mayúscula que inicia un segmento (procedimiento ya presente en *Devoraciones* y *Ojos, círculos, búhos)* y cuya carga metafórica se desarrolla a partir de esta señal. En el capítulo I estos encabezamientos metafóricos se efectúan por los términos EL VIEJO (9-10); ¿ZAHORIS? ¿ZAHORIES? (10-26); DIALOGO DEL AFRODITA (26-54); LUNASOL (54-57). La progresiva intensificación de la dimensión imaginaria y la densidad verbal explican la recurrencia de puntos de referencia metafóricos en el capítulo final.

---

[10] «De hecho el protagonista es 'un escritor', es decir, si se quiere, Raúl en la medida en que es escritor, o el escritor en la medida en que es Raúl, y lo que la novela 'cuenta' es su escritura.» P. GIMFERRER: *Radicalidades,* Barcelona: A. Bosch Editor, 1978, pág. 71.

Fundamentalmente, pues, *Los verdes* constituye una aventura literaria o multivalente desplazamiento por los caminos de la imaginación, y desde esta perspectiva comporta la fusión entre el plano causal entre la historia (contenido narrativo) y el plano mítico o enunciado articulado en el relato. La presencia de los componentes de la pandilla por el cabo Creus (VEMA, 280-285) destruye con sus degradadas acciones el realismo universal asociado al mito. Para Raúl, el protagonista, el objetivo es «destruir la imagen que uno se ha formado de sí» (VEMA, 289), contraponiendo distintas fuerzas antagónicas (Saturno-Uranio/diacronía-sincronía/consciente-inconsciente) que de alguna forma guardan relación con el impulso creador de raíz subconsciente destructivo-constructiva que resulta en la violenta y generadora síntesis de los elementos opuestos: «O de lo destruido, variante la destrucción de la creación y no menos necesaria para quien la realiza en relación a su propia entidad, a semejanza de nuestro hombre, poseído por el ansia de procreación, que estruja y retuerce el cuerpo propiciatorio, en el curso de la cópula, en su deseo de engendrar un monstruo» (VEMA, 304). El naufragio de estos expedicionarios (paródicamente asociados a Nautilus, Nemo, Ned) se prolonga hasta la Cova de l'Infern (VEMA, 286) y a una gruta a la que llegan en forma de descenso a los infiernos, similar al descrito por Virgilio y Dante, en busca del centro u origen del hombre. Este proceso destructivo-constructivo a nivel de escritura se lleva a cabo por la integración de otros textos (correlatos objetivos) que demuestra una vez más la valoración de una obra abierta al más diverso material.

Esta dicotomía destructivo-constructiva explica las continuas metamorfosis a que es sometido el material narrativo y la serie de posibilidades prefigurativas que emanan de la fusión de vida y literatura: «también en esa clase de celebraciones donde los estímulos sensuales son sólo punto de partida, fórmula en desarrollo, proceso ascensional, vía de acceso a un estado que propicie la plena integración o disolución de la conciencia, también así la elaboración de la obra, la creación» (VEMA, 266). Aventura, pues, del texto en que el protagonista, autor ficticio, narrador y lector llegan a confundirse en pura materia verbal y que supone una forma de valorar la narración o enunciación: «PROSIGUIERON conducto adentro, una cueva que tan pronto se dilataba en oscuras bóvedas como se reducía a poco más que un orificio de difícil paso, sorteando en su descenso ígneos ríos de lava, extraviándose así en los intrincados bosques de estalactitas que, como carámbanos al sol, se fundían y confundían, salvando torrenciales saltos de agua gracias a formaciones rocosas tendidas de lado a lado sobre erosionadas ojivas, flujos confluyentes de caudal acrecentado según se profundizaba,

al tiempo que se ensanchaba el paisaje y la vegetación se desarrollaba y definía, no ya musgos y líquenes, sino matojos y hierbas ladera abajo, cada vez más risueño y amplio el caudal visual, un matizado predominio de verdes y azules tan sólo limitado por una lejana cadena montañosa de nevadas cumbres, suave la pendiente que alcanzaba hasta el borde mismo del lago en el que iban a desembocar los diversos ríos, amenidad de un panorama que no parecía sino estimular la ya de por sí animada conversación de los expedicionarios» (VEMA, 297-298).

Las funciones o motivos que no pueden ser excluidos de la fábula son de carácter heterogéneo, y en *Los verdes* podrían ser reducidas a dos. Bajo la primera podría incluirse la obsesión personal de la crisis del protagonista, su deseo de «fijar el horror, todo el horror del mundo» (VEMA, 68), es decir, la necesidad de imbricar la realidad fáctica con el plano subjetivo. Este movimiento dialéctico que desde la dimensión individualista aludiría no mecánicamente a la obsesión del autor empírico implica técnicamente el cuestionamiento de la inoperancia del realismo objetivo como forma de aprehensión del entorno. La obsesión del protagonista ante los signos negativos que marcan toda su existencia explican el sorpresivo comienzo del libro en el segmento en que un viejo ataca a un joven, o, ya más avanzado el reto, el miedo del personaje central ante la materialización de ciertas señales ominosas, como la manguera de plástico (VEMA, 65, 68, etc.). Técnicamente estos datos reflejan la importancia del comienzo exabrupto como apertura de un espacio nuevo de escritura, así como la importancia que el elemento anodino, contigente, tiene en la composición de la fábula. Esta forma de valorar lo real, privándolo del significado en pro del referente, es decir, la valorización de la palabra, o el signo mismo [11], constituye una de las características de este nuevo realismo de *Los verdes* en que el funcionamiento del discurso no descansa sobre una semejanza referencial, sino estructural, autónoma.

El segundo motivo imprescindible para la estructura de *Los verdes* podría concretarse, según nos aclara el narrador-autor ficticio, en la evocación de la breve estancia del protagonista en Rosas: «Recopilación de las notas tomadas durante su estancia en Rosas respecto a una obra en curso, entremezcladas a otras anotaciones, recuerdos o reflexiones» (VEMA, 256). Pero más que lo sucedido (anécdota) interesan las posibilidades que este motivo como entidad metafórica genera en el texto como unidad temática, así como el elemento puramente discur-

[11] «C'est la catégorie du 'réel' (et non ses contenus contigents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence meme du signifié au profit du seul référent devient le signifiant meme du réalisme: il se produit un *effet de réel,* fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité.» R. Barthes: «L'Effet de Réel», en *Communications,* 11, 1968, pág. 88.

sivo, o forma en que el narrador se comunica con el lector. El narrador-autor ficticio de esta obra de ficción no se atiene a apriorísticos esquematismos, aunque parte de un modelo o patrón (VEMA, 198), ya que lo que interesa es la funcionalidad del relato más que la motivación psicológica.

La importancia del símil en *Los verdes,* procedimiento ya presente en *Recuento,* está en relación con el sistema de relaciones que va configurando el lenguaje imaginario. La novedad de este recurso se basa en las múltiples y ricas correspondencias, no de la idea comparada, sino de la propia comparación: «Lo importante aquí, para el hilo del discurso, no es la relación establecida entre uno y otro término de la comparación, sino lo propiamente comparado» (VEMA, 218). Este lenguaje figurado que genera el símil tiende a fundir el espacio del lenguaje para desenmascarar el sentido simbólico de las palabras, haciendo destacar esa irrealidad que llega en última instancia a convertirse en el cuerpo verbal del texto. Esta proliferación del símil amplía el campo de las significaciones mediante un procedimiento que tiene por objeto la intensificación de la tensión placentera del significante. Abundan en *Los verdes* las series correlativas como nexos comparativos, especialmente oraciones comparativas de igualdad de modo con un segundo término de la comparación que va encadenando estructuralmente una larga serie de correspondencias inéditas entre los términos comparados.

El registro y división sistematizada de las comparaciones en *Los verdes* no entra dentro de los límites de este ensayo [12], pero una simple ordenación de este material nos llevaría a destacar el predominio de la comparación encadenada o elaborada que engendra una serie de nexos causales en los que el resultado de los elementos comparados importa más que la idea que los relaciona. Un ejemplo de símil encadenado. Los diferentes niveles de lenguaje y los diversos tipos de comparación van intensificándose hasta el desbordamiento de un hiperbólico delirio verbal; es la secuencia en que Aurea, uno de los componentes del orgiástico grupo de expedicionarios, baja al puente del barco, moviéndose inhibida y atemorizada a causa de su madura edad entre los jóvenes cuerpos de sus amigos: «sea por un sentimiento de vergüenza similar al experimentado por Venus tras haber sido expuesta a las burlas de los dioses, ella y Marte juntamente atrapados en las útiles mallas de su propia traición, así, entre insegura y confusa, casi de puntillas, se mo-

---

[12] Una simple ordenación de las comparaciones en *Los verdes* habría que considerar estas categorías: cultural (10, 80, 83, 204, 210, 225, 236, 237, 275, 291, 308); clásica (9, 11, 141, 273, 285, 286, 292); estereotipada o vulgar (23, 119, 226, 250,); cinética (18, 223, 273); visual (65, 271, 272, 299); literaria (187, 191, 192, 202, 216, 266, 302, 304); irónica (136, 137, 154, 156); erótica (74, 166); religiosa (108, 301); insólita (105, 181).

vía ella, similar en su desconcierto a ese paseante curioso que, en un pueblo de la costa, cuando llegan las barcas, entra en la lonja del pescado a fin de presenciar la subasta, viéndose entonces sorprendido, mientras cantan los números en una regresiva cuenta atrás, por una impensada atmósfera, envuelto en su turbulencia, un ámbito fosforescente y sonoro animado por el revuelo de faldas que se alzan como corolas, de abultadas braguetas que se abren, de frutos de mar que brotan, los pescadores introduciendo sus curtidos falos en las bocas de los peces que agonizan, en los imprecisos puntos de acceso de pulpos y sepias, entre las valvas jugosas de gigantescos moluscos, en lo más profundo de una enorme caracola, en tanto que las pescadoras se adaptan calamares y ariscas escorpas, cosquilleos tentaculares, crispados coletazos, formas escurridizas que se deslizan esfínter adentro, bocas que en su agonía succionan lo que sea, ventosas que se adhieren a donde sea, como un enjambre de abejas de destellos solares, los reflejos expandidos en los charcos, en la sal, en las escamas, en el hielo picado» (VEMA, 284-285).

El problema de la creación en *Los verdes* surge, pues, como manifestación estética en torno a unos principios o postulados planteados por el autor ficticio en virtud de una reciprocidad en virtud de la que el proceso de alteración experimentado por la materia narrativa es igualmente experimentado por el autor: «la realización de una obra de tal género que no puede dejar de repercutir en la vida de su autor, modificándola, igual que lo creado modifica la vida de los dioses creadores» (VEMA, 267). Importancia de la obra como proceso, más que cristalización de momentos clave, según una lógica que impone la funcionalidad del texto: «construcción polidimensional, representación totalizadora de los elementos de diversa índole presentes en el relato mientras los hechos se suceden, y respecto a los cuales los actos, palabras y hasta pensamientos del sujeto de este relato son apenas vislumbres del conjunto» (VEMA, 216). La lectura o composición de este texto abierto puede, pues, iniciarse, en virtud del juego o interrelación entre las partes, en cualquier punto sobre un tema que viene impuesto por la propia ley del discurso: «el escritor, por más que al comienzo oculte su tema bajo tal o cual clase de expresión literaria, siempre acabará escribiendo lo que debe escribir» (VEMA, 213). Esta intervención del narrador sobre la intencionalidad del relato se integra dentro de las numerosas reflexiones que se nos van proponiendo sobre el proceso creativo y que evidencian la importancia que el discurso y el juego de las criaturas de ficción tiene en este texto. En el plano del enunciado *Los verdes* constituye un correlato del desarrollo de una unidad temática contenida en *Recuento.* La reiteración de personajes, incluyendo la del protagonista Raúl, las referencias a momentos clave de *Recuento,* tal como la inicial

vocación de Raúl, nos remiten a la importancia que en este relato tiene tanto la intertextualidad externa como la interna, y, en particular, la técnica de la mencionada «mise en abyme».—*JOSE ORTEGA (600-70th Street Kenosha-Wisconsin 53140. ESTADOS UNIDOS).*

"LA SEÑORA TARTARA": EL TEATRO MAGICO DE FRANCISCO NIEVA

Desde el principio—sin vergüenza o falsos pudores—he de confesar que me apasionan los cuentos maravillosos. Entre otras cosas, porque proponen un universo autosuficiente en el que todo lo que ocurre ha de aceptarse y se acepta como natural, como algo que ocurre en la realidad, aunque esa realidad aparezca distorsionada, difuminada tras un componente fantástico. Quizá el gran atractivo de estos cuentos —«cuentos de hadas», los llaman—sea, precisamente, ese pacto no manifiesto entre el autor y el lector por el que lo mágico se asume como un factor más de esa realidad de que en un primer momento se parte y poco a poco se trasciende. O dicho de una manera mucho más elemental y simplificando groseramente la idea: todo es posible en el desarrollo de la acción. Y por eso no extraña y se entiende como algo «verosímilmente natural» la presencia, por ejemplo, de prodigiosos anillos que conceden poderes especiales a quienes los poseen, los elixires o besos que vencen a la muerte, las transformaciones de calabazas en carrozas, los animales habladores o el don de la invisibilidad. Esos cuentos tienen la virtud de hacer prevalecer la imaginación sobre el raciocinio apegado a lo demostrable, a lo que puede ser tangiblemente constatado. La imaginación—ya se sabe—no tiene límites en su vuelo.

Y todo esto viene a colación a propósito del estreno de *La Señora Tártara* [1], la última pieza teatral, por ahora, de Francisco Nieva puesta en escena. Francisco Nieva representa—y no hay duda respecto a ello—

[1] *Título:* «La Señora Tártara».
Autor: Francisco Nieva.
Intérpretes: Ana María Ventura, Carlos Hipólito, Nicolás Dueñas, José Pedro Carrión, Juan Carlos Sánchez, Roberto Quintana, Tina Sainz, Francisco Vidal, Amaya Curieses y Manuel de Blas.
Música: Ignacio y Francisco Nieva.
Escenografía: Francisco Nieva.
Ayudante de Dirección: Amaya de Miguel.
Directora de Producción: María Navarro.
Equipo de Dirección: Willian Layton y Arnold Taraborrelli.
Un trabajo teatral de: Francisco Nieva.
Estreno: Teatro Marquina, de Madrid (3 de diciembre de 1980).

una singular vocación que aporta nuevos elementos en el panorama de la dramaturgia española. Conocedor de las vanguardias—el surrealismo, especialmente—, impenitente y atento viajero, ensayista sobre la plástica escénica, escenógrafo de primerísima fila, dramaturgo en larga pugna con la antigua censura española, director original, devoto de Artaud y de Jarry y con las raíces medularmente asentadas en la mejor tradición hispana—Rojas, Quevedo, Valle-Inclán—, la transgresión y la capacidad para asombrarnos podrían resumir, a grandes rasgos, lo esencial de su trabajo. Un trabajo que—y siempre que se habla de Nieva hay que aludir a ello—está dominado por la pasión y por una inagotable fuerza imaginativa... Dicho esto—necesario para una mejor aproximación al último montaje de Nieva—, volvamos a los cuentos maravillosos y, de ahí, a *La Señora Tártara.*

Decíamos que los cuentos maravillosos están plenos de acontecimientos mágicos y que éstos se asumían como algo real dentro de esa realidad—realidad que se basta a sí misma—que se nos narra. Desde este presupuesto, *La Señora Tártara,* de Francisco Nieva, se constituye como uno de esos cuentos maravillosos. Pero antes de seguir adelante ya es tiempo de, aunque sea brevemente, resumir el argumento de *La Señora Tártara.*

Ary, líder del Partido de la Luna Democrática, vive pobremente en compañía de su madre paralítica, para la que ha construido unos ingeniosos artilugios mecánicos. Ary es un gran inventor que desea que su ciencia sirva a la justicia. Firmamento, el rico tío de Ary, quiere obligar a éste, con promesas de dinero y bajo amenaza de expulsarlo a él y a su madre de la casona en que viven, a que ponga su ingenio a su servicio. Firmamento quiere alargar su vida para sobrevivir a Bosqueleandro. El primero que muera legará una fortuna al otro. Pertinax, amigo de Ary, cree que éste ha aceptado la proposición y lo desacredita ante sus compañeros de la Luna Democrática. Ary, sumido en un hondo conflicto, recibe la visita de la Señora Tártara, que viene del país de Tártago —Tártara: Tártago: Tánatos—, y le concede el don de matar con el pensamiento: todo aquel a quien Ary desdeñe encontrará la muerte. Aun contra su voluntad, Ary provoca la muerte de quienes le rodean. Sólo la joven Leona, la inocente e ingenua mesonera con quien Ary escapa, podrá librarlo de su terrible poder... Como se ve, el mundo que nos propone Nieva es un mundo mágico, y lo que ocurre en él se acepta sin suspicacias, con la misma complicidad e inocencia de los niños ante los mitos.

En primer lugar, nos encontramos con la utilización por parte de nuestro autor de una serie de esquemas habituales en la mejor tradición de la cuentística maravillosa. Así, el protagonista es un joven bueno y

generoso, asediado por la pobreza, respetuoso del ideal de justicia, al que se le concede un don prodigioso. Junto a él, unos ricos egoístas y sin escrúpulos, una madre enferma y exigente, una doncella simplona, una joven inocente e ingenua, un grupo de conspiradores y la Señora Tártara, especie de ángel asexuado de la muerte, hombre-mujer que propone un pacto sobrenatural al joven héroe. Y para que no falte nada: un bosque y una casona en ruinas. Por otra parte, hallamos también una serie de recursos que responden a ese sentido de lo prodigioso, de lo sorpresivo e inesperado característico de las narraciones fantásticas: puertas que se abren solas, velas que desaparecen dentro de un sombrero que, a su vez, contiene un cu-cú, espadas que brotan del suelo, una «piedra gótica» que mantiene la casona y que hay que volver a colocar en un sitio secreto para impedir el desmoronamiento, artefactos ingeniosos... Pero, sobre todo, la dimensión mágica viene dada por ese prodigioso don que la Señora Tártara pone en manos del protagonista. Estamos en un universo regido por lo fantástico. Lo mágico es su carta credencial. Nieva ha organizado un juego escénico para mostrarnos precisamente lo mágico, lo «teatral»—en el mejor de los sentidos—del teatro. Ya aludimos a su pasión y a su inagotable capacidad imaginativa. En esta ocasión las ha dirigido en busca de una historia lúdica, directamente sorpresiva, llena de efectos divertidos, recorrida por un humor inteligente, plagada de guiños cómplices al espectador y apelando a su imaginación. Nieva, al tiempo que ha pretendido ofrecernos una muestra de ese viejo anhelo del teatro total, ha tocado esos ocultos resortes que convierten el hecho escénico en un mágico acontecimiento, en un orden que se sustenta a sí mismo y que por sí solo se vale. El mismo nos lo advierte en el programa de la obra:

> «No quieran entender la comedia como una alegoría. No hay por qué devanarse los sesos. Creo que todo lo que pasa en el teatro pasa en la realidad del teatro y en divertido conciliábulo.»

Además de esto—que ya es bastante—, ¿qué hay tras ese cuento maravilloso que Francisco Nieva ha llevado a la escena? Ya el dramaturgo nos previene que no queramos entender la comedia como una alegoría. En el programa también nos dice, sin embargo, que no quiere explicar la obra, sino que prefiere hablar de los impulsos o ideas que le llevaron a escribirla. Y así declara que el excesivo racionalismo formal de nuestro tiempo irrita a los jóvenes que no tienen proyectos de vida estimulantes y, junto con la crisis de identidad, les lleva a una desesperación con la que harían saltar el mundo si pudieran. Esto nos lleva al tema central de la obra, a ese don que la Señora Tártara concede a Ary: la muerte por el desdén. Nieva nos habla de un mundo dominado por la

ambición y por la técnica capaz de mantener sistemas ideológicos opresivos y represivos que conllevan el desprecio a la vida humana. Pero hay más... Cuando Firmamento quiere obligar a Ary a que ponga su inteligencia a su servicio, Nieva plantea una grave cuestión moral propia de un tiempo marcado por el progreso científico. Nieva nos alerta sobre la responsabilidad de una ciencia que, en vez de servir al bien social, puede quedar desprovista de objetivos humanitarios, sometida a intereses particulares.

Junto a estas cuestiones, en *La Señora Tártara* encontramos una encendida defensa del individualismo y de la subjetividad. Lo menos que puede ser un artista—viene a decirnos Nieva—es individualista y subjetivo al máximo. Nuestro autor se opone a esos sistemas de valoración, ya dados y acatados con servidumbre, que excluyen a quienes de una u otra forma escapan a sus cánones. Ya habíamos señalado que la transgresión es una de las constantes de su quehacer intelectual. Fiel a sí mismo, Nieva ironiza sarcásticamente al «grupo» y apuesta por el individualismo. Esos sistemas de valoración no funcionan sólo en lo que se refiere a la actividad artística. Se dan también en determinadas organizaciones políticas. Cambicio y Denario—miembros del Partido de la Luna Democrática—descalifican, marginan a Ary, en cuanto piensan que ha dejado de ser «adicto», que pretende diferenciarse del «grupo», quebrantando así la normativa que establece la medida de las fidelidades.

A grandes rasgos, y resumiendo—«Nada es sencillo», podríamos decir, como la Señora Tártara al final de la obra—, estas son las coordenadas temáticas que laten en el texto que Nieva ha estrenado. Unas coordenadas sustentadas por una prodigiosa capacidad verbal, por un diálogo fresco, pasmosamente sorpresivo, lleno de humor e inventiva, siempre apasionado y recurrente, en el que alienta un deliberado impulso romántico. El teatro de Nieva descubre una amplia gama de resonancias y sugerencias para la palabra. La suya es una palabra torrencial que propone una sucesión de facetas rica en sus implicaciones, y en la que el barroquismo, la exuberancia, se convierte en un exponente literario que consigue la seducción del espectador. Palabra, en suma, desbordante, imprevisible y cargada de vitalidad.

Por su parte, la puesta en escena de *La Señora Tártara* responde a ese propósito de Nieva de lograr el teatro total y de subrayar las calidades que, frente al cine y la televisión, hacen del teatro un mágico lugar en el que cuenta la complicidad del espectador. Ya hemos aludido a toda esa serie de trucos, artefactos y recursos que insisten en el carácter fantástico de la pieza. La escenografía viene a incidir en esa idea de hallarnos ante un cuento maravilloso. El espacio escénico, concebido

como una unidad física, queda roto por el empleo de decorados planos, hechos a base de fotografías con grafismos de cómics, inspirados—Nieva así lo ha manifestado—en la plástica de algunos dibujantes de historietas como Corben o Maroto y en historias fantásticas y de terror, tipo Lovecraft o Poe. La música—y aquí descubrimos una faceta inédita de Nieva, puesto que la ha compuesto en colaboración con su hermano—se adecúa perfectamente con sus acentos románticos y, en determinados momentos, impresionistas, a lo que sucede en escena, actuando de contrapunto, propiciando clímax y resaltando las tensiones. El vestuario, de enorme fuerza visual—como la inmensa capa de la Señora Tártara—, nos sitúa en esos lugares imaginarios en donde transcurren los cuentos; sensación que viene a apoyar la caracterización de los personajes.

Por lo que respecta a la interpretación, presenta calidades que delatan un cuidadoso e intensivo trabajo. La naturaleza de los caracteres presentados por Nieva en *La Señora Tártara* se presta a un tentador y arriesgado tratamiento, en el que hay que intensificar rasgos, caricaturizar comportamientos, utilizar la mímica y hacer aflorar una lúcida dimensión del histrionismo. Sólo Ary, prototipo de serenidad y pureza, debe conservar un cierto naturalismo frente a la dicción expresionista del resto de los protagonistas. Así lo ha entendido Francisco Nieva y el equipo de dirección del Teatro Estable Castellano—William Layton y Arnold Taraborrelli han demostrado ya más de una vez y crecidamente su admirable sabiduría para la dirección actoral—, y el trabajo de los actores cumple magistralmente los objetivos propuestos. Todo en ese difícil equilibrio de aceptar un reto que podría desembocar en lo chatamente ridículo o chabacano. Todo el reparto lleva a cabo una excelente labor en cualquiera de las facetas interpretativas que desempeña: voz, gestualidad, movimiento... A Manuel de Blas le tocó el papel más conflictivo—la Señora Tártara—, y en él despliega las cualidades que sólo un gran actor posee.

Con estos elementos Francisco Nieva ha construido su cuento maravilloso. Ha organizado su función sacando todo el partido posible a lo teatral. Ha demostrado que, en la batalla contra el cine y la televisión, el teatro no agoniza, sino que sigue fascinando cuando la imaginación lo alienta. En *La Señora Tártara* Francisco Nieva ha mostrado la mágica facultad del teatro, y nos hemos divertido y hemos meditado con ella. Y, algo que no deja de ser importante, también hemos disfrutado. *SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

SAURA, TAPIES, CHILLIDA Y MANUEL ANGELES ORTIZ

ANTONIO SAURA:

PROPUESTAS LUCIDAS EN UN MEDIO ALUCINANTE

Antonio Saura, nacido en Huesca en 1930, autodidacta, comienza a pintar en 1947 durante una larga enfermedad. A partir de 1953 reside frecuentemente en París. Cuando se constituye el grupo «El Paso», es uno de sus fundadores. En 1960 recibe un premio Gugenheim, y en 1964, el premio Carnegie, junto a Chillida y Soulages. En 1966 recibe el gran premio de la Bienal de Lugano, y en 1968, el primer premio de la Bienal de Mentón. Sus exposiciones individuales o formando reducidos grupos tienen lugar en Madrid, en 1951 y 1956; en París, en 1957; en Munich, en 1958; en Cuenca, en 1959, y desde entonces se hacen muy numerosas en casi todos los grandes centros artísticos del mundo, aun cuando guardando cierta fidelidad a las galerías francesas y españolas, en donde es presencia bastante habitual. El 12 de mayo de 1980 se inaugura en la Sala Tiépolo, del Edificio Arbós, en el número 1 de la plaza de San Martín, de Madrid, su exposición organizada por el Ministerio de Cultura y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. La exposición estaba compuesta por una gran variedad de obra, enormes óleos representando las contrafiguras de los reyes y personajes de la Casa de Austria, muchedumbres de ojos despavoridos, una abundante representación de obra gráfica, algunos libros, *collages* e inefables realizaciones fruto de una especial pasión de ánimo.

I. El regreso del Barroco

En la muestra Saura venía a acreditar su condición de ser en su turbulento y agitado D'apres, no sólo el evocador del Barroco español, sino el intento de regreso a una época pretérita, en la que mentalidades retrógradas, convertidas en dogmas de poder, querían construir un mundo sólo iluminado por el resplandor de la fe, instaurando y continuando una época de temor, de infierno desatado, en la que la Inquisición se constituía como la embajada en la tierra. Tal es la versión que a través de sus imágenes nos da Saura de una lúgubre sucesión de imágenes, arte y vida de contrarreforma y desencadenamiento de los más abyectos y contundentes dominios del hombre.

De una manera tremendamente lúcida, el Barroco vuelve a los cua-

dros y a los grabados de Saura como no puede hacerlo ni siquiera a través de los más conscientes historiadores. La época era tiempo de seguridad en los oficios rigurosos de la guerra y de la tortura, de la delación y de la muerte; los hombres, que conseguían llegar a ser dadores del horror, a tomar carta de ciudadanía en el espanto, no eran exactamente como los retrató El Greco o como Velázquez plasmó el aire que los envolvía; tenían algo de fantasma alucinado detrás de su gravedad oficial; el estrabismo que nace de la contemplación de la muerte se había afincado en sus ojos, sobre los que brillaba una extraña luz de perversidad nacida de los hábitos morales y un resplandor de apocalipsis, reflejo de un corazón que quizá sintiera la inquietud de que el verdadero infierno estaba en la tierra y luego no había nada más que una puerta negra que se cerraba para siempre.

II. El reverso de la confortabilidad

Saura es el reverso de todas estas confortabilidades en las que los hombres vivían aterrorizados por la ronda del pecado mortal, estremecidos por un presentimiento de miércoles de ceniza, pero a pesar de eso seguros de que en el cielo iban a tener también su precario latifundio de poder. En este sentido, la visión de Saura constituye el reverso de todas estas confortabilidades; el pintor, y sus personajes, en nombre suyo, tuercen el cuello cuando escuchan el grito de «¡agua va!» con que se arrojan inmundicias a las calles de la ciudad más poderosa de su tiempo. Guiñan el ojo ante el paisaje solitario que es un mendigo tuerto; sienten que sus huesos se rompen en la rueda, que su nuca cede al mismo tiempo que la del ahorcado en la plaza pública y casi gritan de rabia ante la espada caballeresca y prepotente, ante el espectáculo de la miseria apaleada y furtiva, ante tanto horror escondido, celosamente guardado por los hombres, vestidos de un negro implacable.

De ese negro, de un pardo popular, de un verde tan oscuro que apenas deja percibir la esperanza, de colores elementales, está hecha toda esta pintura, que renuncia a la gravedad majestuosa de los pintores de la época y que ni siquiera quiere oír hablar de la palabra siglo unida al vocablo oro; tiempo en que el hombre se encuentra más afligido, más solitario que nunca, conjugación de dolor y de muerte, festejo turbulento e inexplicable... Saura contempla con anacrónico sosiego las cartas que le han escrito sus colegas de la época, los Villandrado, los Pantoja, los Sánchez Coello, quizá también el optimista Cabezalero retratando contumaz a San Francisco, y decide que su diagnóstico es otro, que el

mundo ha sido siempre implacable y casi inhabitable, y mucho más en el tiempo en que vivieron las figuras que él ahora resucita.

III. El miedo como medio

Al colocarse en esta posición antípoda de las convenciones, Saura lleva a cabo un descubrimiento. El miedo es como una placenta de arbitraria confianza, es el medio en el que viven los personajes dentro del temor del que son traficantes, los reciben de superior, lo sufren, aguantan la humillación para no recibir mayor agravio o daño, lo transmiten y lo hacen caer implacables sobre todo aquel que no puede invocar ni defenderse, que está muy próximo a la ley, que se hizo para reprimirle, pero muy lejano a la justicia, de la que nadie habla en su visión de categoría, sino a través de una forma exclusivamente funcional.

Estos personajes de Saura en los que la gola se ha vuelto ya una simple pincelada, un chafarrinón, que sustituye a complejos postulados de arrogancia, son la contrafigura de una época en la que predominaba el honor y la hidalguía, la hipocresía del esfuerzo, las leyes convencionanales del sosiego, la nobleza de una sangre que era pretexto para permitir o traficar el tormento de los que no estaban asentados en ella. Este es el tiempo del miedo. Si todas las horas de todos los relojes, en todos los años y en diferentes siglos, marcan miedos de uno y otro jaez, en ningún lugar, en ningún país, el miedo es tan extenso como cuando las banderas, armas y condenas de un mismo origen se extienden por el universo de forma ilimitada.

IV. Teoría del aspaviento

Un sistema social que se desarrolla y dura necesita multitud de formas y fórmulas para defenderse; el aspaviento es una de ellas, permite rehuir la responsabilidad del ser humano ante todo aquello que nos rodea y que no forma parte de los valores consagrados. Aspaviento para el hambre sin pan y la enfermedad sin lazareto, para el hereje que camina hacia el auto de fe, para el injusticiado y el verdugo, instrumento de las injusticias. Muchas de las figuras de Saura remedan estos aspavientos de protagonistas ya perdidos. Y, en última instancia, frente a todos ellos, el artista lanza algo tremendo, un grito que no sale de la laringe, que no lo hacen volar los pulmones, una horrorosa conmoción nacida del fondo de las glándulas y de las vísceras, de la más amarga de ellas que es el corazón. Hay un grito que intenta borrar

todos los aspavientos, que pretende hacerlos innecesarios; la búsqueda de una garganta total para gritar, de una capacidad de distorsionarse gritando con las manos y con los pies, con las ingles y con el abdomen, protestando de una sola vez para siempre, por todos los aspavientos innecesarios.

V. La crónica horrenda del Siglo de Oro

Aun cuando muchos de los personajes de Saura buscan la intemporalidad, se colocan deliberadamente fuera de las coordenadas de espacio y tiempo, planteándose en función de constantes absolutas de un sentido y un sentimiento; la parte más importante de esta exposición es una crónica del imponente Felipe II y de sus fabulosos sucesores. Dentro o fuera de muchos cuadros está Antonio Pérez encauzando cuchilladas hacia el corazón del gentil Escobedo; está El Calabrés espiando e intrigando por cuenta de todos y al fin y al cabo en contra de sí mismo. Por ello, el horror de estas multitudes es el de una época que la historia oficial nos ha mostrado siempre vestida de triunfalismo, un tiempo en que el control social se ha basado en una desesperante y enajenadora concepción de la confesión religiosa.

A estas gentes se les ha dicho muchas veces que son ceniza, polvo y nada; que su pobreza está compensada muy lejos en un extraño paraíso, a la vez militante y sometido, en el que si son buenos podrán seguir recibiendo palos, insultos y vejaciones. La carne, que es lo único que tienen; la mano, que acaricia, que sugiere, que tímidamente se detiene sin llegar a tocar la piel y el bucle que la llaman, no son nada. Todo lo que vemos y oímos, lo que olemos, es pasajero: ni el aroma cálido de la tahona, ni el fantástico verdor del bosque; lo único permanente es una huesa tremenda, sin ojos ni dientes.

El infierno cotidiano que es la tierra, con su letanía de prohibiciones e imposibles, es sólo una preparación para algo que puede ser todavía peor, más contundente e insufrible. Puede ser que la paliza rutinaria con que se retribuye al que robó por hambre, se convierta en una indefinada tempestad de palos, en un rosario de golpes, en un purgatorio de cintarazos. Cualquier descuido puede precipitar al ser humano en este horror. Hay un infierno todavía peor que el que dominan los hombres de negro, los que reclutan para el horror de fuego que es la batalla o los que recluyen en el espanto de sombra que es el calabozo. Y en todo este conjunto hay alguien solitario entre la multitud que está gestando un grito en una increíble preñez ilimitada, alguien que va a gritar contra todo: contra el negro de los vestidos y el oro escueto de la cadena,

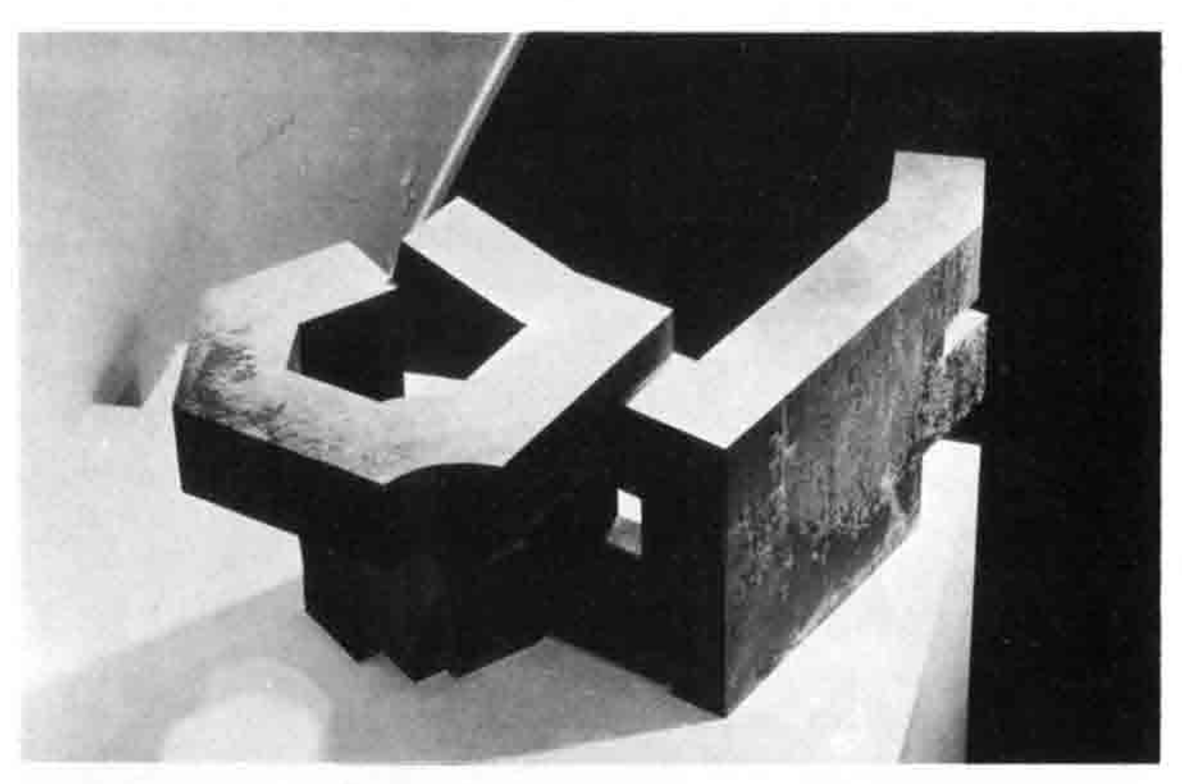
símbolo de poder; contra la gola, que no permite bajar la cabeza ante nadie más que ante Dios y que en cierto modo pone al que la lleva en directa y bastarda comunicación con la realidad. Este ser que aguarda y mastica la náusea del grito que le nace, va a tardar siglos, años, en lanzar su alarido y su protesta. Cuando lo haga se llamará Antonio Saura.

ANTONIO TAPIES:
EL VIAJE HACIA EL INTERIOR DE LA PINTURA

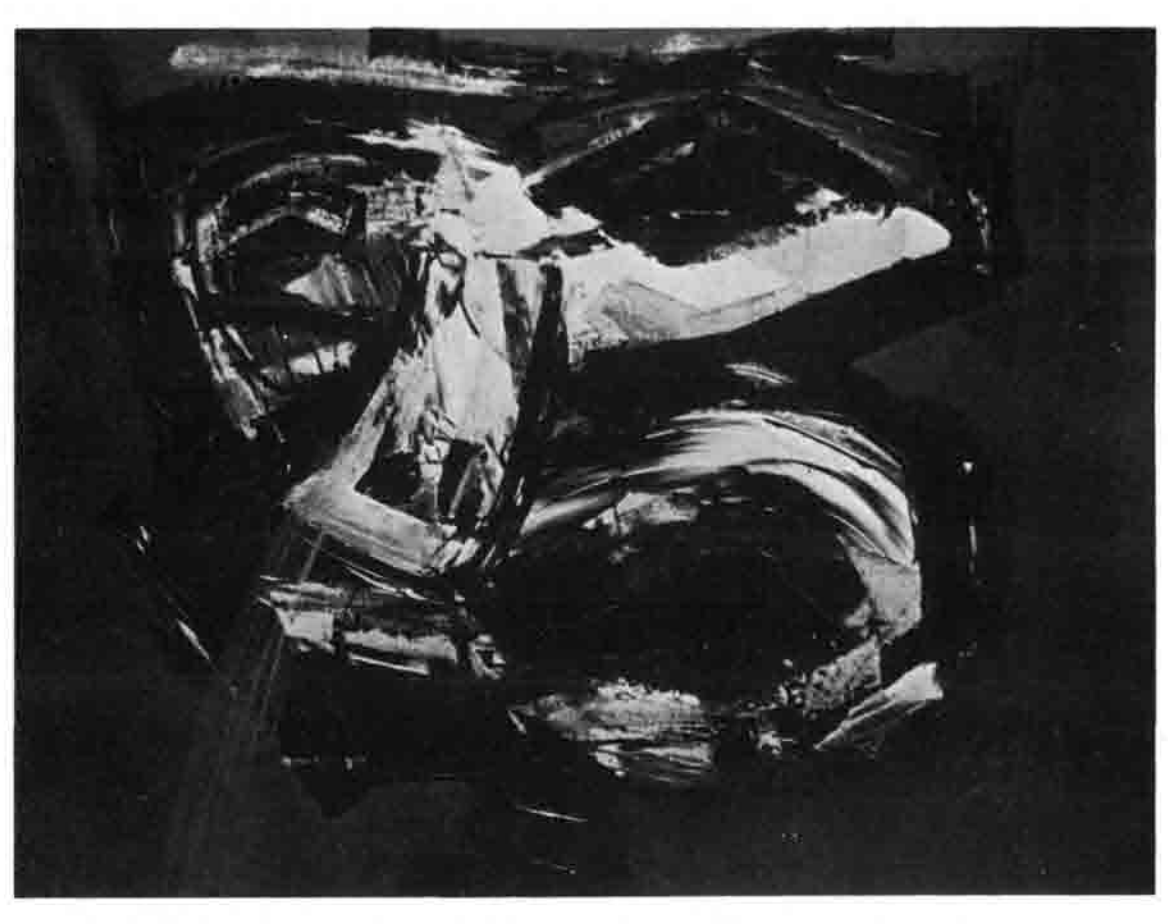
Antonio Tapies, nacido en Barcelona en 1923. Realiza sus primeros estudios en la Escuela Elemana; inicia el Bachillerato en 1934, demostrando interés por la pintura y el dibujo y tiene sus primeros contactos con el arte contemporáneo a través de revistas catalanas de la época. En 1940 sufre una crisis cardíaca; cae después gravemente enfermo y pasa casi dos años de convalecencia en la montaña, durante la cual hace copias de cuadros de Van Gogh y Picasso. Estudia música y lee mucho. En 1943 inicia sus estudios de Derecho y alquila su primer estudio como pintor. En 1944 estudia dibujo en la Academia Valls, que abandona al poco tiempo. En 1947 graba sus primeros buriles, que son impresos y editados en 1966. En 1948 funda con un grupo de escritores y pintores la revista *Dau al Set*. Expone por primera vez en el Salón de Octubre, en Barcelona. En 1949 expone en el Salón de los Once, de Madrid. En 1950 realiza su primera gran exposición personal en las Galerías Layetanas. En 1952 participa en la XXVI Bienal de Venecia, en donde vuelve a estar presente en 1954. Obtiene el premio de la República de Colombia en la III Bienal Hispanoamericana, celebrada en Barcelona. Es distinguido con los premios de la UNESCO y de la Fundación David Wright, así como el primer premio del Instituto Carnegie. Premio de la Bienal Internacional de Tokio en 1964. Premio Ciudad de Barcelona en 1979, año en el que le es otorgado el premio Pablo Antonio Olavide de literatura testimonial por su libro *Memoria personal*. Es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes. El 28 de mayo de 1980 se inaugura su exposición, que ha de durar hasta el mes de agosto del mismo año; en ella presenta ciento cincuenta y cinco obras entre dibujos y pinturas, cien grabados y diez libros.

I. El silencio

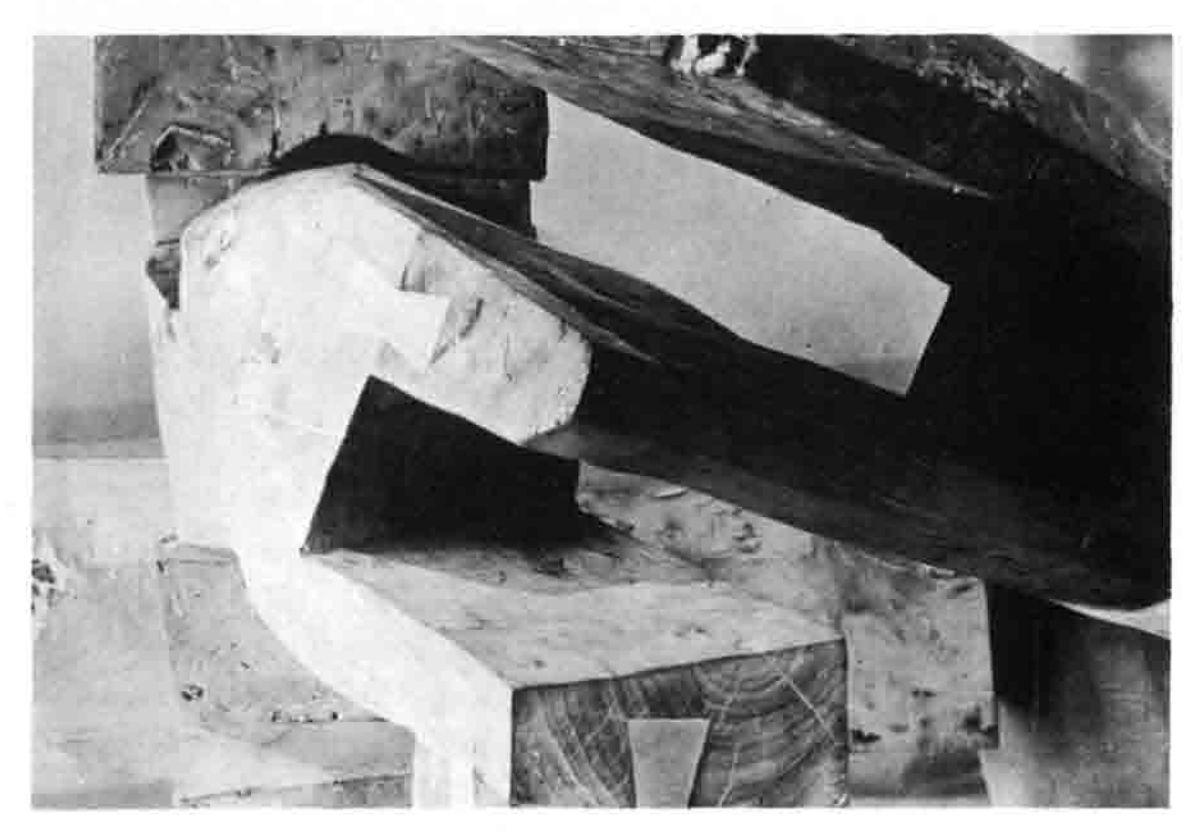
Cuánto silencio y paradójicamente cuántas expresiones, símbolos de consumo y de convenio, conceptos circulares que se dirigen sin vacilar



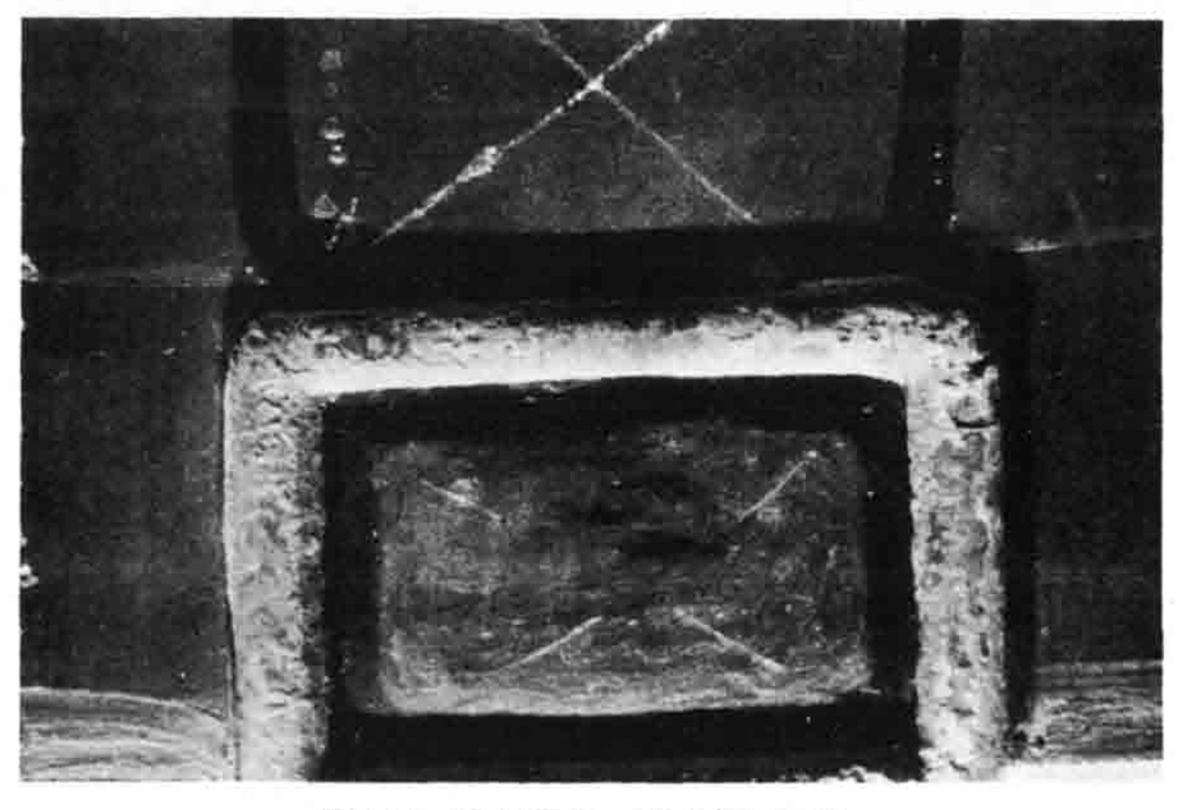
CHILLIDA: *Elogio de la arquitectura III (escultura en metal, año 1972).*



ANTONIO SAURA: *Pintura.*



CHILLIDA: *Asbesti Gogora.*



TAPIES: *Rectángulo rojo sobre cartón.*

contra una sociedad determinada, contra unos modos de existencia milenariamente anclados, ya completamente muertos y contradictoriamente todavía fuertes para devorar todo cuanto se les propone. Muchas de estas obras son lamentos; lámparas encendidas para buscar al hombre; denuncias de muros sobre los que es inevitable detenerse y llorar; transcripción de letreros, de signos, de rayas, que alguien colocó en una pared porque no tenía dinero ni nombre para instalar una lápida; huellas de pies, de manos; tremendos lechos para incubar pesadillas; fardos como los pesares; objetos de la vida cotidiana, que pueden tener cierto sentido batallador y fervoroso, pero que son también los signos de una civilización cansada a la que se denuncia casi sin saber por qué se hace.

Toda esta exposición, con el peligro que tiene presentar en una sola posibilidad visual lo que se ha ido haciendo en el discurso de bastante tiempo, está cargada de un inevitable silencio. En torno de ello se han escrito y dicho muchas cosas: desde el texto lúcido de Julio Cortázar, proponiendo un *graffiti* a la cadencia inexorable de los grafismos, hasta otras propuestas de autorretrato y análisis coherente de la creación artística, aproximaciones biográficas, recreaciones poéticas, insistencias de una palabra sobre las que el artista contiene y, en torno de ello, la réplica inexorable de un silencio. Estos cuadros, que son como las evidencias de los sentimientos y las aspiraciones de un hombre, como las salpicaduras de su propio ser, son también dioses silenciosos, pequeños ídolos de la minoría más o menos ilustrada, ante los que se dirige una mirada que es siempre una pregunta: la reclamación de una respuesta que nunca se produce. Desde el cuadro que se movía entre el realismo y el simbolismo hasta el «no cuadro», que constituyen los objetos, el camino recorrido por Tapies es muy largo y está constelado de silencios. Quizá el gran descubrimiento de esta exposición sea aproximarnos a un entendimiento de la pluralidad de silencios, aquellos de carácter jocoso, que son como carcajadas de alegría, iluminados por la bandera perdida que permaneció mucho tiempo sin agitarse al viento. Silencio del objeto convertido en alegoría, del armario, de la silla, del amontonamiento de platos, de todo lo que el artista ha querido tocar como un rey Midas que convirtiera en arte los silenciosos contactos de su mano.

II. La convocatoria del dolor

Este es el viaje de Tapies hacia el interior de la pintura, iniciado en una reiteración de manierismos, en un deliberado brutalismo cronológicamente anterior a las estéticas de lo brutal, en un arte del fuego y del

residuo, pero también suscitador de extraños heraldos que no renuncian a la representación. Preocupándose cada vez más por encontrar la esencia de lo pictórico, Tapies escribe multitud de mensajes que no esperan respuesta, convoca un pañuelo manchado de sangre para simbolizar el dolor de un enorme proyecto roto que tiene un nombre de hombre, busca que el objeto más inusitado sirva para establecer una transferencia de sensaciones, y al mismo tiempo va desplazándose en su investigación plástica, en la obra gráfica o la superficie pintada, a la vez que lo hacen sus preferencias.

Cuando va atravesando los linderos de la cordura pictórica, en el momento en que el cuadro deja de ser un objeto majestuoso y venerado para convertirse en soporte de extrañas alegorías, Tapies va expresando en qué medida la pintura es el olvido de las propias transformaciones, la aceptación de los procesos de enajenación que nos rodean, la conversión de todas las asperezas que forman su entorno y, en cierta medida, la aceptación no sólo de los dolores colectivos, sino de los individuales. Todo aquello que nos daña es repetido casi machaconamente; las imágenes surgen con la misma imprecisión con que pueden hacerlo en el ámbito de las obsesiones o de los condicionamientos. Y en un momento determinado, el cuadro deja de ser un objeto canonizado entre la altura y la anchura, dividido por el marco que aísla su inconfortabilidad del mundo de lo posible y de lo confortable, y en esta línea parece que va a extenderse ilimitadamente por las paredes, que alguna de sus partes va a escapar por la ventana en busca de nuevos espectadores a quienes narrarles la enajenación y el dolor del hombre.

III. La palabra despintada

Una última reflexión sobre una muestra que las provoca con gran prodigalidad. Por una sola vez, por un espacio de tiempo tan dilatado como nuestra asiduidad lo quiera, estamos cerca de una obra artística que en el dibujo, en la pintura, en la obra gráfica y en el objeto está separada de nosotros por un repertorio de precios altisonantes que aíslan a las obras y al autor del ciudadano medio, que va a buscar en las imágenes diálogo y quizá consuelo. Tapies, como Chillida, como Saura, es un nombre que se mueve en olor de multitudes, que se repite sin recordarlo ni entenderlo, que se admira sin haberlo visto, en un proceso desencadenado, muy propio de nuestra sociedad, de trivialización de lo trascendente, época en la que los libros no se leen, tiempo de pintores y grabadores a los que nadie intenta entender, pero es conveniente citar comedida o desaforadamente.

Tapies es un nombre para el consumo, un artesano preeminente, fabricante y casi funcionario destacado de las multinacionales de la estética masificada. En la gran exposición que han visitado varios miles de personas, los cultos de Madrid, «Cultulburgo», llevan a sus crías estupidizadas de puro aburrimiento o adoptan sin compañía algunas fantásticas posiciones de asombro y laica devoción. Casi nadie se da cuenta de que están asistiendo al fin de las inventivas y de las manualidades, próximos ya al cuadro sin cuadro, al caballete vacío, al grafismo mínimo y al lienzo en blanco. Y en este diálogo de la cultura standarizada, la obra de Tapies pasa quizá por última vez ante los ojos del espectador en toda su cadencia de sinceridad y de tragedia que la sociedad de consumo fagocita, en toda la plenitud de sus propuestas, de sus escritos, que casi mágicamente se borran antes que podamos entenderlos o responderlos, y en toda la plenitud de una palabra pintada que el cuadro social en el que se produce y el sistema de apropiación en el que se proyecta desdibujan totalmente.

IV. El lejano destinatario

A lo largo de la exposición, como en todos los grandes momentos del arte y de la literatura, el hallazgo tiene un destinatario: el hombre que sufre o que se deja llevar por su júbilo, el que ríe o llora, el que siente de qué manera feroz e inusitada gravitan sobre él la soledad y el silencio; la víctima de los medios de comunicación más incomunicado que nunca; el destinatario de los anhelos y de los requerimientos políticos de toda índole, que dicen actuar en nombre de él y apenas le conocen; en una palabra, el hombre que no es nada más que eso, el que no tiene un título, ni un estatuto social, ni una condición preeminente en el concierto de los privilegiados, ni siquiera una posibilidad de que alguien escuche el testimonio de su perplejidadd, su buen deseo de hacer cada día un mundo que sea un poco mejor y su incertidumbre frente a sus escasas opciones de conseguirlo.

Este hombre, en la mayoría de los casos, queda muy lejos de las salas del Museo de Arte Contemporáneo; nadie le ha dicho que existe Tapies, ni le ha hablado de sus congruentes epístolas de zozobras; nadie se ha molestado en enseñarle, aunque sea en precaria reproducción, un signo rotundo, una disposición de masas y colores, una puerta absolutamente clausurada, un cierre metálico sobre el que agoniza un violín; nadie le ha repetido los hermosos oráculos, las estupendas profecías de Joan Brossa, ni siquiera sabe cómo se llega a la Ciudad Universitaria madrileña, ni en qué medida puede ser para él gratificante pagar la

entrada del Museo y perderse entre el aluvión de los signos y la cadencia de lo evidente. Para este hombre, que quizá no es culto, que no lee las páginas de arte de los periódicos ni entiende los adjetivos y las pedanterías que deliberada o inconscientemente prodigamos los escritores de arte, es para quien está hecha a lo largo de una vida toda esta exposición, para quien hace mucho tiempo, a principios de la década de los cuarenta, Tapies emprendió su viaje hacia el fondo de la pintura. Pero ¡este hombre queda tan lejos!

EDUARDO CHILLIDA:
LAS VOCACIONES DE LA MATERIA

Eduardo Chillida, nacido el 10 de enero de 1924 en San Sebastián, realiza una destacada carrera deportiva y desde muy joven viaja a Francia. Lleva a cabo estudios de arquitectura, que abandona en 1947, fecha en la que comienza a esculpir. Entre 1948 y 1949 se relaciona con Pablo Palazuelo, exponiendo conjuntamente con él en el Salón de Mayo del Museo de Arte Moderno de París. En 1951 ejecuta su primera escultura abstracta en hierro. En 1955 realiza un monumento para su ciudad natal. Al año siguiente expone veintisiete esculturas en la Galería Maeght de París. En 1957 obtiene el premio Graham. En 1958 expone doce esculturas en la Bienal de Venecia. En 1960 obtiene el premio Kandinsky. En 1965 comienza a trabajar sistemáticamente en alabastro. En 1971 enseña en la Universidad de Harvard. En 1972 regala una escultura de seis toneladas, titulada «Lugar de encuentros número III», a la ciudad de Madrid para que sea colocada en el Museo al Aire Libre de la Castellana. Rechazada por las autoridades, que pretextan razones de seguridad, la obra es instalada en los jardines de la Fundación Miró, de Barcelona, antes de ser definitivamente colocada en el lugar para el que fue proyectada. En 1974 celebra una gran exposición en Nueva York y recibe el premio internacional Diano Marina, por la ilustración del libro de Jorge Guillén, *Más allá*. En 1977 expone cuatro grandes estelas de acero en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de la ciudad de París: son las obras tituladas «Gudari» y los homenajes a Millares, Allende y Neruda. En septiembre se abre en San Sebastián una plaza con acantilados batidos por el mar en la marea alta, y sobre los que se fijan tres esculturas de acero tituladas «Peines del viento». En 1978 recibe el premio de la Paz, otorgado por el Instituto Víctor Seix, y comparte con De Kooning el premio Mellón correspondiente a este año. En 1979 se inaugura el Museo de Escultura

al Aire Libre del paseo de la Castellana, donde es emplazada «Lugar de encuentros número III».

El 7 de julio de 1980 se inaugura una exposición en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, que lleva como prólogo un texto de Octavio Paz, titulado «Chillida, entre el hierro y la luz». La muestra se inicia con esculturas de yeso, terracota y plomo de 1948 y concluye con una obra de acero, de 1979, dedicada a Sabino Arana. En conjunto, son 303 realizaciones que abarcan todas las líneas de trabajo de Chillida y reflejan ampliamente en los formatos medios y pequeños la interesante vocación de los materiales que Chillida ha expresado a lo largo de toda su tarea.

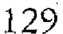
I. La vocación del metal

Aun cuando inicialmente la obra de Chillida se dirige hacia la piedra, en la que lleva a cabo una interesante obra de transición figurativa, al iniciar su trayectoria abstracta en los comienzos de la década de los años cincuenta el escultor comienza una serie de exploraciones en torno al metal, que en gran medida definen su personalidad como investigador en una escultura que evoluciona desde la determinación de una presencia en el espacio hasta la captura de este mismo espacio, mediante la forma y la utilización del aire como elemento plástico.

Juan Daniel Fullaondo ha orientado el estudio de la obra de Chillida desde la determinación de unas «edades» que se suceden a partir de una primera «edad del hierro», continuándose en etapas sucesivas caracterizadas por el empleo de otros materiales. Con el hierro, Chillida experimenta, investiga, busca como si se encontrara permanentemente desorientado, y es curioso constatar que en su serie de obras realizadas en hierro, como *Las estelas,* va ganando firmeza, majestuosidad y, al mismo tiempo, una orientación clara de los fines que a su obra señala el encuentro de la inspiración con el metal.

II. La conciencia del espacio

A medida que Chillida ha ido adquiriendo conocimiento y dominio del espacio como realidad susceptible de ser representada por la forma escultórica el artista ha venido a emplear metales diversos, buscando siempre aquel que sea más propicio a la realización de sus concepciones, en su doble sentido de forma en sí misma caracterizada y de presencia o situación de esa misma forma que no está definida por su entorno, sino que de manera profunda y decisiva lo define. A este respec-



to, el propio Chillida se pregunta: «¿Existen límites para el espíritu? Gracias al espacio existen límites en el mundo físico, y yo puedo ser escultor. Nada sería posible sin ese rumor de límites y el espacio que las permite. ¿Qué clase de espacio permite los límites en el mundo espiritual?»

III. La vocación lírico-constructiva

Igualmente, Chillida se plantea el problema de que «el límite es el verdadero protagonista del espacio, así como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo». En función de su idea de límites se da en la obra de Chillida una concurrencia de distintos factores, que al predominar alternativamente dan lugar unas veces a una concepción racionalista, pero esencialmente abstracto-constructiva, y otras dejan paso a profundas resonancias líricas, que en ocasiones y en el transcurso de una misma obra o se convierten en un canto fúnebre, como esa extraordinaria obra que es la *Estela número III,* con la que el autor rinde homenaje a Manuel Millares. La lírica de Chillida es una poesía de la decisión, porque lo más importante de su creación escultórica estriba en el hecho de que el artista no realiza jamás un arte por el arte, sino una escultura por y para el hombre; la forma, el espacio, el proceso por el que se evidencia uno u otro aspecto de la materia, no son sino caminos en los que se afirma la existencia del hombre y su capacidad de crear y de soñar.

IV. Los materiales como vocación

Sobre la obra de Chillida se puede abrir un amplio repertorio de perspectivas, pero por diversas que sean siempre vendrán a demostrar el carácter unitario de sus vocaciones y de sus obras. En la madera, en el granito, en el alabastro y en las integraciones de mármol y plomo, Chillida mantiene a través de una serie de constantes técnicas y estéticas una misma concepción humanista y antropocéntrica del arte. Para un artista tan profundamente enraizado en la tradición del pueblo vasco como lo es Chillida, la madera es siempre el trasunto del árbol y de sus significados folklórico-culturales directamente implicados en dos ideas clave: la unión mediante la integración del esfuerzo de la propia existencia y la ilimitada posibilidad de crecimiento y desarrollo, dimensiones en las que el grupo social sigue las enseñanzas del vegetal que integra factores diversos para obtener la definición de una única decisión material, que mediante el crecimiento se dirige cada vez más hacia lo alto.

Estas ideas de unión y de desarrollo presiden la espléndida serie de las obras de Chillida tituladas *Asbesti Gogora,* de las que una de las más representativas piezas, la primera realizada entre 1960 y 1964, se conserva en Cuenca. Las formas que ofrecen estas esculturas se basan en la consideración realizada en función de diseño de ancestrales instrumentos agrícolas y pastoriles del País Vasco. En otro aspecto, el granito da lugar a grandiosas obras del artista donostiarra, definidas por una vocación monumental, y en las que se expresa y se despliega un alfabeto de formas caracterizado por la energía y al mismo tiempo por la expresión de una actitud trágica. Son quizá éstas, y particularmente la obra de 1966-78 *Utsune,* las que transmiten una mayor tensión, incluso cuando es utilizada la materia para llevar a cabo obras que como los *Asbesti Gogora* han sido ya realizadas anteriormente en madera.

El alabastro, material que constituye para el escultor un desafío y al mismo tiempo el reencuentro de una tradición de tenaz laboriosidad, es en las manos de Chillida el fundamento de una serie de investigaciones que en ocasiones alcanza excepcional calidad, entre ellas las realizadas en orden a la exploración de las posibilidades del plano, a la utilización del material como base luminosa o como propuesta de una forma múltiple en sus perspectivas. En todo ello, Chillida, utilizando los materiales de mayor dureza o empleando el dibujo, el grabado o incluso el collage, estableciendo formas de capturar el vacío y de apresar una dimensión peculiar del espacio, de la luz y del aire, expresa una específica voluntad que quizá pueda resumirse en esta frase que el escultor deposita en uno de sus cuadernos: «Asombro ante lo que desconozco fue mi maestro; escuchando su inmensidad he tratado de mirar, no sé si he visto.»

MANUEL ANGELES ORTIZ:

LOS MULTIPLES E INAGOTABLES CAMINOS DEL ARTE

Manuel Angeles Ortiz, nacido en Jaén, vivió en Granada hasta trasladar su residencia a París, donde había de encontrar la inspiración y la dimensión de su arte. Su fecha de nacimiento fue 1895; su primer viaje a París tuvo lugar en la década de los años veinte, y en 1922 viaja para instalarse en Montparnasse, trabajando en la Academia Libre de la Grande Chaumiere con tal dedicación que en tres meses realizó unos

tres mil dibujos. En 1923 lleva a cabo la escenografía para la obra de Falla *El retablo de Maese Pedro,* primera de una serie de escenografías y figurines que para obras muy destacadas iba a realizar. En 1933, Manuel Angeles Ortiz regresa a España y reanuda su actividad artística y su amistad con Federico García Lorca, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. En 1936 le sorprende en Madrid la guerra civil, en la que colabora haciendo carteles, periódicos y dibujos para el frente. En febrero de 1939 forma parte de uno de los éxodos más impresionantes de la historia. En los campos de concentración encuentra al poeta Dieste, al intelectual Herrera Petere y a Fernández Canivet. Es el propio Picasso el que lo saca del campo y le permite recuperar su estudio de Montparnasse. La guerra mundial le fuerza a un nuevo exilio, emigrando a la Argentina, en donde vive nueve años, llevando a cabo varias exposiciones y obteniendo numerosos premios. Su integración en los medios artísticos argentinos es tan grande que llega a pensarse en él como uno de los representantes del gran país sudamericano. En 1948, Manuel Angeles Ortiz regresa a París, convive con Picasso y realiza cerámicas con él en Vallauris. Treinta años después de su ausencia se reencuentra con Granada, y en junio-julio de 1980, en el auditórium Manuel de Falla de la ciudad, bajo el patrocinio conjunto del Ministerio de Cultura y de la Fundación Rodríguez Acosta, se celebra una exposición que abarca obras desde 1910 y 1917 hasta 1980, en un total de 300 óleos, dibujos, collages, tintas, ceras, litografías, bocetos y maquetas para escenarios y representaciones teatrales, así como figurines y otras realizaciones.

Manuel Angeles Ortiz es la evidencia de lo que representa y significa la posibilidad de llegar al arte por una multitud de caminos, todos los cuales definen y determinan el desplazamiento de un talante estético y humano a lo largo de los tiempos. Estos ochenta y cinco años del artista marcan el paso del desarrollo de una visión pictórica desde el realismo a un cubismo lírico lleno de acentos de inusitada grandeza; más adelante, a una época en la que la guerra es el telón de fondo a través de la cual se contempla todo, incluso el martirio de unas uvas detrás de la alambrada bélica. Posteriormente, el artista es la invención, la recreación del paisaje y de la figura, y ahí está la hermosura cuajada de nostalgia de la ciudad de Granada, de la Torre Arabe y del Albaicín, contemplados desde la lejanía. Hay en este artista magias y memorias, esquemáticas representaciones de todo lo que ofrece la realidad y medallones que tienden un puente a las antiguas imágenes italianas; hay, en conjunto, un misterio de artes y un inagotable repertorio de pacien-

cias, y se advierte la evidencia del talento humano afirmándose a través de las más diferentes propuestas artísticas.

Recorrer la exposición de Manuel Angeles Ortiz es asomarse al espectáculo de una existencia, en parte al recuerdo de unas épocas que pasaron y a los hombres que la hicieron posible. La obra, como el artista, ha sobrevivido a muchas cosas; está delante de los requerimientos de la mirada, evidente, fantástica, fresca, como si acabara de ser realizada, corroborando la idea de que todo es verdad en la medida de que puede ser soñado, de que el artista lo puede convertir en referencia y en teoría de sueños. Por eso, la exposición granadina de Manuel Angeles Ortiz no necesita de énfasis ni de indagaciones; no nos transmite la evidencia de un tormento, ni nos inquieta, ni nos anonada; es solamente el testimonio de la vida y de su encanto y de la creación puesta al servicio de la obra colosal de hacer de este planeta algo más humano, más amoroso y más sereno.—*RAÚL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

BARROCO Y TOPICO DEL "MUNDO AL REVES" (CONCLUSIONES DE UN COLOQUIO SOBRE EL TEMA) *

El volumen, recientemente aparecido, sobre el Coloquio internacional celebrado en Tours (1977) está dedicado al estudio de un tema central (la imagen del «mundo al revés» y sus manifestaciones literarias y paraliterarias), en un preciso marco cronológico (de fines del siglo XVI a mediados del XVII) y espacial (España, Francia e Inglaterra, aunque con inevitables incursiones en los campos italiano y alemán y en los posibles antecedentes renacentistas del tópico, que presenta siempre una funcionalidad y una significación polivalentes). Las limitaciones previas de espacio y tiempo se impusieron a los organizadores por la fuerza de la necesidad, ante la evidencia de que el tema (del que este Coloquio pretende ser una primera aproximación) pudiera desbordar las previsiones y limitaciones del Congreso y lo hicieran inoperante. Sin embargo, no se impusieron restricciones a los diferentes cauces de asedio al tema fundamental del Coloquio, que pudo así ser abordado desde la vertiente específicamente literaria y desde la óptica de otros campos

* *L'imagen du monde renversé et ses réprésentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe, études réunies et présentées,* par Jean Lafond et Augustin Redondo, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

de estudio (histórico, etnológico, sociológico, artístico, etc.). Las actas del Simposio han sido recogidas, organizadas y prologadas por Jean Lafond y Agustín Redondo. Al final del tomo aparece una síntesis de la mesa redonda, presidida por Jean Rousset, celebrada como colofón del Coloquio; en ella se intenta recopilar las conclusiones del Simposio y señalar sus logros y deficiencias, así como resaltar la riqueza del tópico y las nuevas perspectivas que se abren para un más amplio tratamiento espacial y cronológico del tema sobre el que ha girado esta reunión internacional de literatura comparada.

Las comunicaciones, tal como vienen organizadas en el libro, se desarrollaron con una cierta ordenación. Tras un planteamiento general del asunto, se pasa a ver su plasmación en España, Francia e Inglaterra, respectivamente. Resumo, muy brevemente y a modo orientativo, las ponencias, por el mismo orden en que aparecen impresas.

En primer lugar, Yves-Marie Bercé plantea la situación general de los cambios sociales en la época estudiada, así como el rechazo radical a toda tentativa de modificación política y su plasmación en los escritos del momento. El tema era considerado en aquel tiempo con un enfoque peyorativo y conservador: el estatismo del orden social es un reflejo de la voluntad divina, puesto que también Dios ha organizado desigual y jerárquicamente la naturaleza. El temor a la subversión social es consecuencia de la propaganda oficial, pero también el resultado de un cambio de velocidad en el devenir histórico, que por aquellos años se acelera.

Tras señalar los más importantes aspectos que se derivan de la plasmación del mito del «mundo al revés» en los grabados de la época (y que traducen diversos estados de efervescencia popular, especialmente en los Países Bajos contra la monarquía española), Helen F. Grant se circunscribe al estudio de estos grabados, para terminar conectando el tópico con autores españoles de aquel período (Cervantes, Quevedo, Gracián y, sobre todo, Tirso de Molina y Lope de Vega).

François Delpech analiza el nacimiento, función y peculiaridades del mito del País de Cucaña (especialmente desarrollado en Europa entre los siglos XIII-XVIII), desligándolo de otros tópicos conexos, para relacionarlo luego con la visión del «mundo al revés». Todo ello, fundamentado en el análisis de las fuentes diversas (etnológicas, antropológicas, culturales, sociales, históricas y religiosas) de este mito, que tiene aspectos concordantes con otros tan fructíferos como el Siglo de Oro, la Tierra de Jauja e incluso el propio Paraíso terrenal, pero con los que no conviene confundir.

Por su parte, Claude Gaignebet analiza tres textos de Rabelais, intentando descifrar la significación trascendente de los mismos (especial-

mente en su relación con la Biblia y con el tema del «mundo al revés»).

Después de hacer una relación del contenido y la estructura de *La hora de todos y la Fortuna con seso,* de Quevedo, Josette Riandière La Roche pasa a relacionar la obra con el tema del «mundo al revés», observando que Quevedo lo utiliza aquí a dos niveles: un primer nivel en el que plantea el tema en términos generales (sátira de un mundo pervertido y trastocado por el hombre, tras la caída del pecado original) en la introducción y en el epílogo; y un segundo nivel, estructural y no temático, en el que se ejemplifica el *topos* con cuarenta anécdotas sucedidas a diversas clases de hombres, tras la reordenación, por una hora, del mundo al derecho. Se pasa luego al análisis de los puntos de vista de aquellos críticos que han estudiado el problema en la obra de Quevedo, quienes, sin embargo, no han sabido distinguir metodológicamente la diferencia entre el temático y el uso estructural y narrativo del tópico en *La hora de todos.* Partiendo de esta distinción, Josette Riandière analiza la función mistificadora y simplificante del discurso final de Júpiter (basado en dos ejes, político-social y ético-religioso), por un lado, y el esquema narrativo del «mundo al revés» y su significación política en *La hora de todos,* por otro lado (cuyos casos particulares pueden agruparse en tres tipos o modos de ejemplificación que, de manera definitiva, presentan en Quevedo una visión conservadora y aristocrática de la sociedad y de la historia). Cierra el estudio una tabla sobre la estructura de esta obra.

Partiendo de un pasaje quevedesco del *Sueño del infierno,* referido a los hombres zurdos, Michèle Gendreau-Massaloux se adentra en la dilucidación del término «zurdo» (connotado peyorativamente entre los contemporáneos del escritor—según textos probatorios aducidos por la comunicante—, como también ocurría con los calvos y pelirrojos). Luego concluye (apoyándose en otros textos quevedianos) que los zurdos (considerados como hombres al revés y equiparables a demonios), según el tratamiento que reciben en este Sueño de Quevedo, reflejan la mentalidad conservadora y antisemítica del autor, para el que representan la falsa nobleza, adquirida con dinero, de algunos conversos.

En su ponencia, Augustín Redondo centra su atención en *El criticón,* de Gracián, obra que, por diferentes aspectos, refleja la inversión de valores en el mundo y se hace eco de la situación crítica de la España de aquel momento. El tema del «mundo al revés» juega, por consiguiente, un gran papel en *El criticón.* Observando, primero, la dimensión crítica y descifrando el valor alegórico de la obra de Gracián, Augustín Redondo va señalando los aspectos característicos de la visión del «mundo al revés» en *El criticón* (basándose especialmente en el capítulo 6 de la primera parte y complementándolo con otros pasajes de la

obra y de textos de la época). La de Gracián es una visión trabucada del mundo, cuya base sustentadora es el tema del desengaño pesimista y barroco. Pasa luego el profesor Redondo a analizar el tópico en *El criticón* con relación al estado crítico de la sociedad y la política española del siglo XVII, etapa de decadencia de la que se hacen eco casi todos los escritores contemporáneos de Gracián y que en él se manifiesta de manera aguda y reforzada, constituyendo su obra un documento excepcional del pensamiento político-social de aquel siglo.

Madeleine Lazard estudia el teatro francés moderno en su primera etapa (1552-1611), centrándose en el género de la comedia, donde, junto a la función lúdica, aparece la creación de un mundo imaginario (en parte, real; en parte, transgresor de la realidad social de la época), que conecta por aquí con el tópico del «mundo al revés» y cuya finalidad, entre otras, es la de ejercer una visión liberadora de la represiva jerarquía social, lo cual se observa fundamentalmente en la caracterización de los personajes humildes (especialmente el papel del criado, que forma, con el caballero, una pareja inseparable y complementaria).

Maurice Lever señala la importancia del *ballet* cortesano que se desarrolla en el período estudiado (especialmente la transgresión de la realidad y la visión de un mundo invertido se hace claramente perceptible hacia 1620), concretando, aparte de la transfiguración e ilusión que crea el teatro (carácter del que participa la obra coreográfica, aun dejando de lado las implicaciones de la música), que la danza trastoca la realidad en dos vertientes fundamentalmente: en el aspecto visual (efectos especiales y maravillosos) y en el terreno textual o de contenido de la obra (comunicación que ha de realizarse a través de otros canales distintos del de la palabra, de la que prescinde este tipo de manifestación artística). Es precisamente hacia la fecha señalada de 1620 cuando observamos un cambio temático en las obras de baile: se pasa de los contenidos mitológicos y novelescos a los temas actuales, sacados de la realidad, pero observados con una óptica degradante o invertida, de intención satírica o burlesca. Todo ello nos asegura, una vez más, que estamos ante un cambio de mentalidad, ante una nueva situación en la que el conocimiento humano no se instala ya con seguridad absoluta; muy por el contrario, todo es relativo e incierto. La técnica de la inversión del mundo tiene, sin embargo, sus reglas y mecanismos, no se trata de una simple metamorfosis: el mundo invertido tiene, fuera del escenario, un referente ideal. Hay, por tanto, una finalidad crítica y censuradora (moral, en una palabra) en no pocas obras de esta clase.

Jean Céard estudia el tema del «mundo al revés» en *Les tragiques*, de Agripina d'Aubigné, distinguiendo en el tema dos vertientes: la inversión pura y simple de algo por su contrario y la desviación de algo

que se utiliza exactamente en la función inversa para la que fue creado. Para Agrippa d'Aubigné, según esta obra suya en que se recoge el tema del «mundo al revés» en toda su amplitud, la inversión del mundo implica perversión, en cuanto que tal inversión trueca el orden ideal de la Naturaleza. De la censura implícita que el tema conlleva no se libran ni siquiera los señores, reyes e incluso el Papa. Y no hay que olvidar que para este autor calvinista, la subversión de valores es el fruto de la acción satánica en el universo. Sin embargo, la puerta de la esperanza no está cerrada, ya que Dios consiente este mundo trastornado para que los hombres, conociendo estas maldades, escojan el camino de salvación. D'Aubigné espera que la revelación final de Dios, el Apocalipsis, termine por restituir el orden en el cosmos, perdido con la caída del Paraíso terrenal.

Jean Lafond fija su atención en *États et Empires de la Lune,* de Cyrano de Bergerac, la más significativa de las obras de este autor en relación con el tema del «mundo al revés», puesto que utiliza como eje temático el viaje imaginario del protagonista a la Luna; en nuestro satélite, donde está ubicado el Paraíso (del que es arrojado, como un nuevo Adán), el personaje de la obra entra en contacto con un mundo y unos seres que adoptan una perspectiva invertida a la de los hombres de nuestro planeta. En resumidas cuentas, el autor nos viene a decir que el mundo invertido es un mundo desnaturalizado, un mundo que se ha vuelto de espaldas a su orden natural (lo que se refleja en el lenguaje de la obra, con la búsqueda jocosa de lo sin sentido), de manera que toda nueva inversión de valores restituirá esperanzadoramente el mundo a su orden primigenio y natural.

Tomando como texto de análisis la traducción francesa de *Le Monde renversé sans-dessus dessous,* de Fra Giacomo Affinato d'Acuto, M.-L. Launay intenta concretar el tópico del «mundo al revés» en la retórica religiosa de la época. En primer lugar, hay que constatar que el *topos* se utiliza como ejemplificación de la caída del hombre por el pecado. La inversión del mundo no es más que la consecuencia del pecado y son precisamente el hombre y el demonio los que han provocado esta crisis. La creación es un todo unitario e interrelacionado; la caída de Lucifer produce un elemento distorsionante en la armónica organización del cosmos y el demonio, a su vez, introduce el mal en el mundo, provocando el pecado original de nuestros primeros padres. Así vista, la caída del hombre encadena consigo la desorganización del mundo y provoca su expulsión del Paraíso. Toca ahora, por tanto, al hombre (y ésta es la lección que extrae el predicador) que obtenga con su recto comportamiento cristiano y con la práctica del bien una restitución de ese mundo pervertido por él mismo, y al tiempo que consigue su salva-

ción, logre la reorganización del mundo trastocado, de cuyos males Dios nos da muestras constantemente.

A. Kibédi Varga intenta trazar las normas rectoras del tema del «mundo al revés» en la literatura de carácter burlesco, contrastando la utilización del tópico con las normas de la poética clásica, imperante en la época. La primera constatación que se extrae es que el mundo invertido no es un mundo en desorden, sino que es un mundo construido antinómicamente con relación al mundo ordinario y real; la inversión no puede construirse sobre lo confuso, sino sobre lo que se presenta definido nítidamente (la *Lógica,* de Port Royal, tiende precisamente a esta concreción y lucha contra el desorden). Admitida, pues, la verosimilitud como principio rector de la poética clásica, inmediatamente conlleva esta aceptación su propia antítesis, esto es, lo maravilloso (todo es susceptible de definición positiva, pero también negativa, por sus contrarios). Así, en relación con los géneros literarios, podemos encontrarnos con el fenómeno de que lo verosímil (la poesía) puede oponerse a lo verdadero (la historia), lo ideal (que es universal) a lo real (que es accidental). Tal oposición se da, por ejemplo, en el teatro (entre la tragedia y la comedia, siendo esta última, en muchos casos, la inversión del mundo trágico). Similar situación puede producirse en el campo de la novela (así ocurre con la novela cómica o burlesca, frente a la novela heroica). Lo burlesco se manifiesta en numerosos géneros poéticos, pero es especialmente en la epopeya (el género más prestigioso y elevado, que es invertido por la novela burlesca) donde se produce. Las dos variantes de la épica burlesca son la epopeya travestida (donde permanecen los caracteres, pero cambia el lenguaje) y la epopeya heroico-cómica (donde el lenguaje elevado se conserva y cambian los personajes). El género burlesco manifiesta, sin embargo, de forma atenuada, el tema del «mundo al revés», ya que de ningún modo deja paso a lo imposible, a lo sobrenatural (puerta que había cerrado el clasicismo a cal y canto).

François Laroque estudia la noción del desorden social, aplicado y regulado en cierta época del año (de la Natividad a la Epifanía) por las autoridades gubernativas en la sociedad inglesa de Isabel I y en los años posteriores hasta la guerra civil. Centra especialmente su atención en el personaje tradicional del *Lord of Misrule* y en los antecedentes medievales de esta tradición festiva, que poseía indudablemente un carácter catártico. Todo ello, lógicamente, conectado con el problema del «mundo al revés» y su influencia en Shakespeare y en sus contemporáneos.

Finalmente, Michel Bitot estudia la comedia de Richard Brome, *The Antipodes* (1638), escrita para ser representada tras una epidemia

de peste en Londres, que refleja, entre otras cosas, una visión satírica y costumbrista del «mundo al revés», como el título mismo señala. Tras una presentación biográfica de Brome (discípulo de Ben Jonson y que, con él y con Shakespeare, presenta la obra una serie de parentescos, producto de los gustos del público de entonces) y un resumen del contenido de *The Antipodes* (la curación de unos enfermos mentales mediante la representación ante ellos del mundo de los antípodas, seres absurdos que se comportan física y mentalmente al revés), Michel Bitot conecta el tema de la locura con el del «mundo al revés» y establece la función que los mismos desempeñan en la obra.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

EL CUENTO INDIGENA

De acuerdo a un criterio generalizado, debo decir que el cuento indígena es uno de los géneros de la literatura indígena, entendiendo por tal, la que es creada por aborígenes. A este respecto, cabe recordar la definición dada por Eulogio Frites: «Indígenas son los habitantes originarios de un lugar que comparten un pasado, un presente y un futuro común, que tienen conciencia de ser indígenas, hablan la lengua de sus antepasados o conservan su patrimonio cultural y son reconocidos como tales por los miembros de su pueblo y por los extraños» [1].

Una cosa es el indigenismo literario y otra cosa es la literatura indígena, así como es diferente la casa que edifica un indio de los Andes, utilizando materiales de la zona; de la que construye un habitante de la ciudad, quizá con materiales muy parecidos e imitando la forma de la casa indígena. Aquella humilde vivienda expresa algo. Por eso no la llamo tampoco literatura indigenista, porque entiendo que el indigenismo como tal es una visión política de la cultura.

Yo hablaré en adelante del grupo indígena argentino denominado coya o colla, poblador del Noroeste argentino, al cual pertenezco y al que mejor conozco, pero haciendo constar que muchas de las situaciones descritas son comunes a otros núcleos aborígenes.

Entre los collas, el cuento ha existido desde tiempos precolombinos, pero no quedan testimonios escritos, ya que hasta la época actual la transmisión se ha hecho oralmente. Una encuesta realizada por el Con-

[1] Eulogio Frites: Segunda Conferencia Mundial de Pueblos Indígenas. Kiruna. Suecia, 1977.

sejo Nacional de Educación recopiló varios de ellos, mediante los maestros.

Entre los recuerdos de mi infancia están los cuentos que mi madre me contaba en quechua y que, ya adulto, volví a escuchar de labios de mis hermanos collas, reunidos alrededor de los fogones de las cocinas; historias en las cuales el hombre, la naturaleza, los animales, los objetos y lo sobrenatural se mezclaban en un universo alucinante y grandioso como el paisaje que nos rodeaba.

Con el tiempo, sentí la necesidad de crear a mi vez, trasladar al papel los sucesos que veía a mi alrededor; así, traté de ir mostrando en mis cuentos brochazos de la realidad de mi pueblo, de sus alegrías y tristezas, con el único propósito de expresarme y dar a los demás un mundo al cual escaparse.

Pero me di cuenta que yo no podía hacer cuentos al estilo de los que había escuchado de mi madre o de los otros collas; no podía imaginar animales que hablasen, muertos que se condenaran o montañas que tuvieran puertas. La vida diaria tenía cosas tan fantásticas como aquéllas: objetos luminosos que atravesaban el cielo lenta o velozmente, hombres caminando en la Luna, vehículos aéreos y terrestres que transportaban a miles de kilómetros, cajas misteriosas de las que surgían voces e imágenes.

Esa irrupción de la tecnología en nuestro mundo de montañas inmutables y costumbres ancestrales, lo conmovía y hacía vacilar. El cine, la radio, la televisión y la literatura como expresiones de una cultura de consumo, más que como vehículos culturales, golpeaban con particular fuerza a mis hermanos indios. Los jóvenes, al enterarse de la vida en las ciudades se iban y no volvían nunca más. Otros nos quedábamos; nos sentíamos más contentos en nuestra tierra, y sentíamos que nos necesitaba como nosotros a ella.

Vivían entre nosotros hombres y mujeres que no eran collas, empleados y comerciantes que sólo trataban de ahorrar dinero e irse. Raramente uno que otro se quedaba a vivir entre nosotros, pero tarde o temprano él o sus hijos se iban.

También llegaban de cuando en cuando hombres y mujeres instruidos, con cámaras fotográficas y grabadores, que nos hablaban amablemente, trataban de acercársenos y luego de unos días desaparecían para siempre. Luego me enteraría que eran antropólogos, en altas posiciones económicas y académicas, alcanzadas gracias a las descripciones de nuestras vidas y tragedias.

Sobre todo eso y mucho más, escribía, y aprendí que era diferente el contar de viva voz una historia y el pretender narrarla por escrito. En este último caso, debía suprimir muchos recursos del narrador oral,

tales como los ademanes, las onomatopeyas, los gestos y las entonaciones de voz, para reemplazarlas por un vocabulario más elaborado, una sintaxis depurada y una puntillosa ortografía.

Todo eso descartaba de plano el quechua como idioma de mis cuentos e imponía un dominio perfecto del castellano, y allí lo paradojal: yo indio, para comunicarme con el resto del mundo debía perfeccionarme en el idioma de los conquistadores de mi pueblo. Seguramente los reyes de España, cuando recibieron de manos de Nebrija su *Gramática,* no imaginaron que dotaban a su Imperio de la más persistente y penetrante herramienta de dominación.

Por supuesto que yo había tenido la suerte de asistir a la escuela primaria y luego a la secundaria, donde me recibí de maestro; además, me gustaba mucho leer, y leía todo lo que caía a mis manos, muy poco al principio, ya que mis padres eran analfabetos.

Me satisfacía ver que mis cuentos les gustaban a los collas y a los que no lo eran. También noté que mis relatos no caían bien entre ciertas personas, por lo general collas que tenían cierta instrucción, ocupaban buenos puestos o vivían en la ciudad. Ellos me reprochaban el «estar divulgando hechos que mejor habría que tener guardados» o «por qué escribía esas cosas de indios, ya que los de afuera iban a creer que todos éramos salvajes en Jujuy», o peor aún, «falta a la verdad, esas costumbres y esas gentes no existen».

Entonces aprendí que hay quien se avergüenza de ser indio o descender de indígenas. No hay peor enemigo del aborigen que esa especie de renegado, ya que combate con saña todo lo que le recuerde su origen y procurará convencer a todos los que le rodean, de que él no tiene nada que ver con los indios y que los indígenas ya no existen en el lugar del que es oriundo.

Por supuesto, estos individuos son los mejores aliados de los que menosprecian al indio y buscan su extinción. Referente a esto, la Declaración de Barbados dice, entre otras cosas: «La política indigenista de los estados latinoamericanos se orienta hacia la integración, pero entendiéndose por ella la destrucción de las culturas aborígenes, y busca la manipulación y el control de los grupos indígenas en beneficio de las estructuras existentes» [2].

Estando en esa tarea de creación, caí en cuenta de que en realidad yo era indígena. Esto, que parece una perogrullada, en realidad me costó mucho, ya que yo hasta entonces era indio de condición, pero no de convicción. Inclusive en mis años de maestro rural ayudé a ani-

---

[2] Declaración de Barbados. Simposio de Antropólogos e Indigenistas. Barbados (Indias Occidentales).

quilar el idioma de mis mayores, al castellanizar por la fuerza a mis alumnos, labor sistemática que prosiguen los maestros de mi tierra. Y no sólo el idioma aborigen debe ser extirpado, sino hacer desaparecer costumbres, tradiciones, toda una forma de vida, con la muletilla: «No hagan eso; es cosa de indios», hasta conseguir que el descendiente de una raza primigenia se avergüence de su condición, procure asemejarse lo más posible al europeo y abandone una tierra a la que ha perdido afecto.

Entonces viene el despoblamiento, con todas sus consecuencias. Por eso uno de los problemas argentinos es la falta de habitantes autóctonos en el Sur y en sus fronteras.

Me recordaba ese sueño que inquietó tanto a Descartes, en el que veía un libro abierto con un verso de Ausonio: «¿Quo vitae sectabor iter?» «¿Cuál será el camino que en mi vida debo seguir?» Entonces se le apareció un caballero con un papel donde estaba escrito: «Est et non», o sea, «Sí y no». «Sé y no seas».

En esa ambigüedad castradora pienso que no debemos caer los que somos indígenas. Para nosotros, seamos la mayoría o la minoría latinoamericana, sólo debe haber una respuesta: —No somos europeos, sí somos indígenas. Constituimos lo más antiguo de América y correspondemos a su origen.

Hecha esta profesión de fe, todo es más fácil. Entonces nuestra cultura no tiene que simular ser europea, ni simular ser india. Sólo tiene que ser lo que es: americana.

Luego me daría cuenta que con todo esto en realidad yo buscaba un sentido definido de identidad. Como tantos de mis hermanos collas, era un punto de interacción entre dos grupos étnicos. Como resultado, nosotros, gente de la cultura subordinada, sentíamos inseguridad y subestimación. La cultura predominante nos menospreciaba, y esa creencia sobre superioridad o inferioridad formaba una barrera al desarrollo, invisible, pero efectiva, ya que el desprecio de nuestra propia identidad cultural ocasionaba apatía.

Pero noté que el cultivar el cuento como expresión literaria al desatar mi creatividad lograba el conocimiento de mi propio espíritu, la mayéutica. Me asumí como indígena y ya con una forma de ser surgió una enorme fuerza. Allí aprendí otra lección importante: el indígena seguro de sí mismo adquiere tal confianza que le permite crear en su propio idioma, especialmente en el campo de la poesía. Al verse uno mismo y aceptarse tal como es, ya no es necesario establecer la antinomia indio-europeo para crear libremente.

Después me enteré que una declaración oficial expresaba esto más

ampliamente, diciendo: «El desarrollo endógeno depende de una recuperación de la iniciativa que esté basada en la afirmación de la identidad cultural. Porque si la cultura es lo que hace que el hombre tome conciencia de sí mismo y determine sus opciones y su acción, es también lo que responde a su aspiración a la dignidad, cuya percepción a nivel de los Estados hace de la dignidad nacional una exigencia fundamental de la acción colectiva en favor del desarrollo. El arraigo a sus valores culturales haría posible que los pueblos recuperasen la confianza y las motivaciones necesarias para la tarea de innovación que impone el desarrollo» [3].

Advertí entonces que el progreso no se basa únicamente en los aspectos económicos de la existencia, ni en la promoción técnica. La identidad cultural parece ser primordial para una comunidad que desea generar, participar y tener fuerza de decisión en sus propios procesos de cambio y desarrollo. Por eso los programas gubernamentales no logran la participación del indígena, ya que no respetan su cultura ni comprenden su mentalidad. Opino al respecto: tenemos el derecho—que nadie nos puede quitar—de ser protagonistas de nuestro propio destino.

Procuro también apartarme de ese trasfondo que se señala en una de las obras maestras de la literatura argentina. José Hernández escribe el *Martín Fierro* como un lamento contra la condición del gaucho, con el fin de terminar con esa condición, que es el gaucho mismo. No pretendo usar mis cuentos sólo como un instrumento para plantear el problema del indio y ponerle término, ya que la desaparición del indígena no es ninguna solución. Entre las palabras más sabias que pronunció el Mahatma Gandhi están éstas: «La India tiene que vivir en un clima, dentro de un marco y según una literatura que sean propias, suyas; aún cuando no valieran tanto como el clima, el paisaje y la literatura de Inglaterra» [4].

Yo, que pertenezco a una generación donde todavía tenemos muy cerca el pasado y ya empezamos a avizorar la brevedad de nuestro futuro, opino que ese es el valor de nuestra literatura. Tal vez, de acuerdo a los cánones occidentales, no tenga mucho valor estático; pero, igual que esos santos campesinos pintados por los imagineros collas, tienen el valor de que son obras de devoción, porque expresan la fe sencilla de su creador.—*SIXTO VAZQUEZ ZULETA (Museo Folklórico. Avenida San Martín, 55. 4630 HUMA HUACA. Argentina).*

---

[3] Declaración. Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe.

[4] Mahatma Gandhi: *Todos los hombres son hermanos*. Sociedad Educación Atenas. Madrid, 1973.



LOS JUEGOS POLITICOS, CLASISTAS Y ETNICOS EN LAS NOVELAS DE MARIANO AZUELA SOBRE LA REVOLUCION MEXICANA

Es curioso observar cómo un suceso trascendente, en este caso la revolución mexicana, refleja en todos los géneros literarios de un pueblo sus distintas facetas. México no es la excepción, y en la narrativa solamente vemos que en una tesis doctoral de la Universidad de Berkeley (1940), Campa llega a estudiar hasta 100 novelas basadas en el tema.

Aunque para algunos, Martín Luis Guzmán es el historiador por excelencia del evento, para mí nadie como Mariano Azuela expone con mayor precisión, en una serie de sus novelas, los juegos políticos, clasistas y étnicos envueltos en el acontecer de las distintas fases de dicha revolución. No son sus novelas una exaltación épica del fenómeno, sino una cala profunda en la vida y carácter de un pueblo. De ahí su mayor autenticidad humana, como ya lo apuntó Zum Felde en 1959.

Los juegos a que nos referimos fueron el producto de una revolución que nació pura; pero quizá con una base ideológica incompleta, entre las manos limpias, pero débiles, de su primer jefe civil. Por eso se primitivizó en turbas encabezadas por caudillos más o menos heroicos, bien intencionados y honestos, que fueron fáciles piezas manejables por su falta de educación cívica, moral y política, a fin de producir un juego social, clasista y político que iba arrimando las brasas a determinadas sardinas. La masa anónima de indios sin tierra y constantemente discriminada, las clases explotadas en general, intuían su razón, mas su incapacidad para definirla, para concretar en ideales su carga de razón, salta a la vista de sus intentos, incluyendo al propio Madero. Ejemplos: PLAN POLITICO SOCIAL, 18 de marzo de 1911; PLAN DE SAN LUIS POTOSI, 5 de octubre de 1910; PLAN DE AYALA; PLAN DE GUADALUPE, etc., así como los muchos discursos y manifiestos. Estaban cargados de razón en resistirse a seguir aceptando un orden gubernamental que consistía en el predominio de los terratenientes blancos, los ricos por herencia y los que por predominar eran los únicos con verdadero acceso a las fuentes de cultura.

Entre la producción novelística de Azuela, quien, según sus propias palabras en sus *Obras completas* (III, 1066), está encadenada al «movimiento revolucionario que inició Francisco I. Madero» por «una determinación libremente tomada»; hay novelas en las que se escucha claramente el pálpito cordial no de tal o cual caudillo, sino del pueblo mexicano, víctima de juegos políticos, clasistas y étnicos que de cierta

manera adulteran el proceso revolucionario. Así, fuera de novelaciones, como un producto de su pesimismo crónico, nos dice Azuela en sus *Obras completas* (I, 1070):

> «Revolución de mentirijillas la del señor Madero, si la simiente sembrada por él no hubiera sido fecundada en un suelo propicio.»

Y luego (1070), ante el caciquismo recuperando sus fueros: «Esto me dio la medida cabal de la revolución». Después, hablándonos de sus novelas (1070): «Dejé de ser... el observador sereno e imparcial... Tuve que ser, y lo fui de hecho, un narrador parcial y apasionado». Pero lo que deja dicho no le impide crear tipos a tono con lo que debió haber sido. Así, nos afirma (1098):

> «Si yo me hubiera encontrado un tipo de la talla de Demetrio Macías, lo habría seguido hasta la muerte.»

No habiéndose rodeado de hombres concordantes con su noción de lo que debía ser, Azuela crea tipos a su antojo para exponer el verdadero juego, y carga la mano, a la vez, en lo malo y en lo bueno. Por eso nos dice (1098) que su encono es «contra los hombres y no contra la idea». No intenta Azuela deformar la verdad de los juegos, tal como él los ve, ya que bien nos aclara (1113) que lo que persigue es «dar un trasunto del medio y del momento» en la mayor parte de sus novelas.

Aunque algunas de ellas, como *Malhora, Desquite* y *Luciérnaga,* pese a ser más de propósito estilístico en busca de nuevas técnicas, revelan bien, más o menos, la subversión de los valores morales, aquí sólo nos conciernen las que presentan aquellas facetas de la revolución en que se exponen los juegos que originan nuestro trabajo. Así, por ejemplo, *Mala yerba,* etiológica, diríamos, nos evita el tedioso bucear entre cifras estadísticas, lectura de leyes fracasadas (Desamortización, 1856; Constitución, 1856; Nacionalización, 1859, de Juárez; Colonización, 1875, con la secuela de las compañías deslindadoras; escritos de Madero; diarios de la época, etc.). Esa novela revela, como producto de recuerdos ambientales de la niñez y de la adolescencia del autor, un cuadro que muy bien pinta el historiador Jesús Silva Herzog en su *Breve historia de la revolución mexicana* (I, 7) cuando nos informa de la «existencia de enormes haciendas en poder de unas cuantas personas de mentalidad semejante a la de los señores feudales de la Europa de los siglos XIV y XV».

Mala yerba nos sumerge por completo en el campo mexicano de las postrimerías del gobierno de don Porfirio y nos hace comprender muy

bien el juego encerrado en su lema de «poca política y mucha administración», al presentarnos una familia de hacendados de la clase opresora, sin más ley que la satisfacción de sus apetitos. El mensaje es obviamente el de las funestas consecuencias del juego de política agraria. El mestizo y el indio, quienes roían sólo los mendrugos, a resultas de un juego étnico que los discriminaba y explotaba, esperaban en silencio la hora del desquite.

María Luisa, 1907, y su primera novela *Los fracasados,* son de menor valor etiológico que *Mala yerba.* Son novelas de ciudad. No pretenden calar en psicologías de personajes; pero presentan hombres sin libertad, sin fines, como animales. El cura sermoneador de *Los fracasados,* por ejemplo, promueve revueltas en un intento de sacudir la indiferencia posterior a la «Reforma», limadas ya las aristas ocasionadas por el juego político de liberales y conservadores. La indiferencia, claro está, era producto de otro juego político, el de don Porfirio, quien en sus últimos años de regencia había tratado de derramar el aceite de la tolerancia, siempre que se guardaran las apariencias, en un intento de calmar un tanto la violencia de las olas.

María Luisa presenta la condición mísera de la población urbana, su retraso ideológico, los violentos contrastes económicos, la inmundicia, el vicio, la rapiña, la corrupción de la política, etc. Todo como resultado de juegos político-clasistas y de juegos étnicos, los cuales producían un cuadro sórdido que el propio Azuela describe muy bien, fuera de su ficción novelística, cuando nos dice (I, 418) que en México, a fines del siglo pasado, «un peón ganaba real y medio y ración, es decir, 18 centavos y un poco de maíz». Estas condiciones, impuestas brutal e inexorablemente por el juego «legal» de los «honestos» poderosos no se apartan demasiado, pese a la ficción novelística, de las que describe Jesús Silva Herzog (I, 41):

> «En las ciudades... se advertía... la desigualdad social... Arriba de todos estaba la aristocracia... sin pergaminos, sin abolengo, sin historia... La componían los grandes hacendados, algunos de ellos a la vez dueños de casas, de acciones mineras y del banco de la localidad; propietarios de grandes establecimientos comerciales, unos pocos mexicanos y buen número de españoles, franceses o de otras nacionalidades; altos funcionarios extranjeros de compañías mineras, norteamericanas o inglesas; y, por último, médicos y abogados con éxito profesional... de la minoría privilegiada. Todos amigos del régimen político porfirista, satisfechos, orgullosos, mirando de arriba abajo al resto de los habitantes de la ciudad... Muy abajo estaba el medio pelo—la clase media—y los pelados... el indio, al que utilizaban en toda clase de trabajos, explotándolo sin medida y por quien sentían el más hondo desprecio... Una persona bien vestida podía mandar a la cárcel a cualquier individuo mal vestido...

El gendarme obedecía sin demora... Los de ingresos un poco mayores vivían con cierta holgura... Los de menos ingresos... vivían en la pobreza, en una pobreza un tanto vergonzante... La inmensa mayoría: artesanos, obreros, trabajadores no calificados... vivían peor que el humilde escribiente de juzgado o que el último dependiente de la tienda de abarrotes... Un peón ganaba... treinta y siete centavos y un maestro albañil setenta y cinco centavos... Esta clase... baja... no vivía en la pobreza, sino en la miseria.»

Cerremos con lo que va dicho por Silva esta frase etiológica que describe Azuela en las mencionadas novelas y pasemos a las primeras jugadas, a los albores revolucionarios. La apertura es la etapa maderista. La recoge Azuela en *Andrés Pérez, maderista* y en *Los caciques*. Es el momento en que cualquier Pérez juega al maderismo y los caciques juegan al recobro de sus fueros y privilegios. Es un juego sangriento que culmina con el asesinato de Madero. Fuera de su ficción, nos dice el novelista que en *Andrés* él condensa «incertidumbres, confusión, fracaso»; que allí presenta aspectos del movimiento maderista, «cuyo triunfo rápido fue la causa mayor de su caída, por no haber dado tiempo a que madurara en la conciencia del pueblo». Y de *Caciques* nos informa que (III, 1074):

«Esa clase—hoy casi desaparecida—se presentó como repugnante gusanera con sus mezquinas ambiciones de poder y de dinero, con su rapacidad hipócrita, con su ausencia de sentido moral, con el antifaz de la religión, con la que entraba en componendas mentales para asegurarse la comodidad en esta vida y los goces del cielo después.»

La lectura de estas dos novelas nos informa del juego de la clase media en el movimiento maderista. Jugadores sin experiencia política, fueron «paloma» fácil para los expertos «tahúres» que habían logrado derrotar por un tiempo. Los caciques, aprovechándose de la bonhomía y de la debilidad de Madero dieron al traste con todo y abrieron paso a Victoriano Huerta y a todo lo que vino después. La trama novelística, pues, pasa a un segundo plano; lo importante es el juego de circunstancias que lleva, por ejemplo, a Andrés Pérez, sorprendido por el brote revolucionario, pese a no ser más que un abúlico pobre diablo, a convertirse ineludiblemente en un supuesto líder revolucionario. Lo importante es ver cómo, ya con don Porfirio en fuga, un coronel porfirista despoja de su mando a Vicente, el verdadero revolucionario, lo hace fusilar y asume él el mando.

Basta una ojeada a la historia para convencerse de la abundancia de porfiristas en la nueva situación. Así, en el gabinete de León de la Barra, quien ocupó la presidencia el 26 de mayo de 1911, había solamente tres revolucionarios verdaderos. Y aquí entran en juego *Los*

caciques, donde se ve cómo estos señores de la clase opresora logran salir a flote, pese al lastre que tratan de ponerles los que, como el personaje Rodríguez, llevan la revolución en las entrañas. Rodríguez se encarga de explicarnos el porqué de la revolución. El final apoteósico es el símbolo de la ira de un pueblo que aprovecha la entrada de los combatientes victoriosos para purificar con fuego toda la podredumbre del almacén «Del Llano, Hnos., S. en C.». Juanito es eso, el juego de los vengadores justicieros en pos de la redención de un pueblo oprimido.

Silva Herzog (I, 162) habla de una carta del doctor Blas Urrea a Madero, en la que metafóricamente se refiere a una herida que se ha cerrado precipitadamente sin la debida desinfección y sin arrancar de raíz el mal que el médico Madero se propuso remediar. Como resultado el herido quedó propenso a recaídas. Y luego agrega textualmente:

> «Blas Urrea tuvo razón al sospechar lo que sospechó. El cirujano don Francisco I. Madero cerró la herida precipitadamente sin extirpar la parte gangrenada; no pudo ver con claridad las reformas económicas y sociales que reclamaba el pueblo mexicano, y dejó vivos los gérmenes de nuevas y prolongadas perturbaciones.»

¿No es éste el juego en *Los Caciques?* Oigamos a Rodríguez diciéndole a Lara Rojas (II, 812):

> «... El maderismo es ahora la revolución, y toda revolución, indefectiblemente, lleva consigo una inspiración de justicia que todo hombre de corazón lleva en la cabeza. Supongamos que el maderismo triunfa..., convirtiéndose en gobierno—pues el gobierno no es más que la injusticia reglamentada que todo bribón lleva en el alma...—. ¿Es ilógico ser hoy maderista y mañana antimaderista?»

El juego que se desenvuelve ante nuestros ojos en las conversaciones entre el padre Jeremías y los representantes del caciquismo son reflejo del pensamiento de unos jugadores que mueven sus piezas en la sombra para frustrar el triunfo popular de la victoria electoral de Madero. Oigámoslo (II, 831):

> «... La Iglesia y Dios Nuestro Señor serían más honrados si al frente de este movimiento no estuviera ese pobre hombre de Madero, que no sólo lleva la lepra del libre pensamiento, sino también la del masón, espiritista..., ¡qué sé yo cuántas cosas más!»

En la trastienda de «La Carolina», durante la cena que celebran para festejar, vuelve a hablar el cura (II, 849):

> «Está usted en un error juzgando como un crimen la ejecución de Madero... El mismo regicidio está aprobado por la Iglesia... Se puede

lastimar, herir, matar, todo lo que uno quiera, si eso redunda en nuestro propio bien y *ad majorem Dei Gloriam.*»

El arribo al poder de Victoriano Huerta es, en Azuela, una jugada en la que se coloca un prisma que descompone la luz revolucionaria en multitud de colores. Proliferan los Carranza, los Zapata, los Villa, los Lucio Blanco y los Obregón. Pese a los programas delineados en planes como el de Guadalupe y en manifiestos como el de Zapata, los esfuerzos no se unifican, reina la confusión, abundan los generales improvisados y los personajes de influencia transitoria. En medio, los burócratas, ignorantes de cuál es la jugada conveniente, mueven sus piezas al azar, tratando de arrimarse al árbol que mejor sombra da en el momento de la jugada. Son éstas las etapas del juego que el novelista nos presenta en *Las moscas,* donde le dice don Rodolfo al señor Ríos (II, 915):

«... Cuando el pastel confeccionado por estos caballeros estuvo a punto, los caudillos han tirado cada uno por su parte, y nosotros... nos hemos arrojado sobre el pedazo que más cerca teníamos con la voracidad de un mosquero en estío.»

Son allí constantes las situaciones reveladoras del juego de la burocracia en su desesperación por conseguir mejor empleo o conservar el que se tiene. Es un juego muy variado que tiene lugar en México durante un período en el que luchan las facciones: trenes militares repletos de gente que se va, toma de ciudades, personajes de influencia transitoria con el gobernador o el ministro de turno, generales de opereta, billetes que pierden de pronto su valor, «dorados» que se ofenden y se tornan agresivos al oír hablar mal de su caudillo, federales derrotados, casas convertidas en cuarteles, colegios trocados en mesones, arzobispados que se transforman en caballerizas, rumores sobre ascensos y descensos de Villa. Todo eso está en *Las moscas.*

La última etapa del juego, ya automatizado, la presenta Azuela en *Los de abajo.* Es la etapa de la inercia.

En uno de los decretos dictados por Carranza, entre las ediciones al plan de Guadalupe, se dice que «es un deber hacia la revolución y hacia la patria proseguir la revolución comenzada en 1913». O sea, proseguir, proseguir sin haya ya fuerza capaz de romper la inercia del móvil que recorre, por casi veinte años, una serie de gobiernos de facto entre multitud de levantamientos armados y un estado general de anarquía y revuelta. Tal inercia es el producto del juego de la clase campesina, en busca de un programa ideal de reforma socio-política con base fundamentalmente agraria. Se desataron en rebeldía las fuerzas rurales bajo el arbitrio de cabecillas que, como afirma propiamente

Zum Felde (295-296), eran analfabetos y una «mezcla bizarra de héroes y bandidos». Ese moverse por inercia está muy claro en la respuesta que Solís da a Cervantes (III, 1081):

> «La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, sino la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval.»

También la vemos cuando Demetrio, ante el «¿Por qué pelean ya?», de su mujer contesta, con las cejas muy juntas y tomando en las manos una piedrecita que arroja al fondo del cañón: «Mira esa piedra cómo ya no se para».

A través del desarrollo de la novela vemos que en el juego, ya más de pasiones que de razonamiento, no faltan ideales y principios; pero la mayor parte de los hombres que están empuñando los fusiles y sacrificando sus vidas en un desfile de escenas bárbaras, ni siquiera saben ya por qué pelean ni por qué deben seguir peleando.

Podríamos acumular muchas citas de pasajes de esta novela para probar nuestro punto; pero se alargaría innecesariamentea este trabajo, en el que creemos haber ya expuesto hasta la saciedad los juegos políticos, clasistas y étnicos que aparecen como trasfondo en algunas

BERTO ANDINO (1828 S. Dollison Avenue. SPRINGFIELD, Mo. 65807. USA).

NOTA FINAL

Las citas, con tomos y páginas expuestos en paréntesis, lo son a las obras siguientes:

MARIANO AZUELA: *Obras completas* (Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1960).

ALBERTO ZUM FELDE: *Indice crítico de la literatura hispanoamericana,* «La narrativa» (Guarania, México, 1959).

JESÚS SILVA HERZOG: *Breve historia de la revolución mexicana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1965).

D. CAMPA: «La novela de la revolución mexicana» (tesis doctoral inédita, Berkeley, Estados Unidos, 1940—citada por A. TORRES RÍO-SECO en *Historia de la literatura iberoamericana—,* Las Américas Publishing Co., N. Y., 1965).

VARGAS LLOSA Y EL ESCRIBIDOR

En *La tía Julia y el escribidor* hay dos planos perfectamente diferenciados: por una parte, tenemos la peripecia del joven Marito, sus inicios como escritor, el trabajo en la emisora, sus relaciones con la tía Julia; por otra, los seriales de Pedro Camacho. Los capítulos dedicados

a uno y otro tema o plano alternan a lo largo de toda la novela, salvo los dos últimos. De esta manera, la historia de Varguitas es la trama o base sobre la cual se insertan las historias parciales escritas por Camacho.

El orden y la distribución de la materia narrativa es evidente; el lector percibe sin dificultad las dos series, ya que cada una se desarrolla en capítulos exclusivos y alternados. Ahora bien, no se trata únicamente de una diferencia temática; los dos planos se diferencian también por la forma; en efecto, los seriales de Pedro Camacho están escritos en tercera persona y en el retórico estilo que caracteriza a los folletines del siglo XIX. Por contra, la historia de Varguitas se narra en primera persona, tiene carácter autobiográfico, y le corresponde un estilo que pudiéramos llamar conversacional. El contraste estilístico y argumental refleja o responde a la diferente naturaleza de cada uno de ellos: la vida de Varguitas es (literariamente) verdadera, mientras que los seriales se presentan como pura invención: son literatura dentro de la literatura.

La serie autobiográfica se puede dividir en dos acciones relativamente independientes, aunque no sepamos decir ahora cuál es la principal y cuál la secundaria; me refiero a los primeros ensayos literarios del protagonista y a las relaciones de éste con la tía Julia; ambos procesos se desarrollan al mismo tiempo y relacionados entre sí. En cualquiera de estos dos casos lo narrado se presenta como verdadero, esto es, como existente en la realidad no literaria: es una historia realista. Para convencerle al lector de que las cosas que cuenta le ocurrieron de verdad, Mario Vargas Llosa utiliza una serie de recursos que funcionan como inducciones realistas. A este respecto podemos señalar, por ejemplo, el detallismo y la precisión descriptiva, especialmente en lo que respecta a tiempos y lugares; pero lo fundamental me parece—es obvio—la coincidencia del nombre del protagonista con el del autor y, ya en la periferia de lo novelesco, la dedicatoria: «A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela» [1]. También el último capítulo, concebido a manera de epílogo, contribuye a reforzar la impresión de verismo perseguida a lo largo de toda la novela [2].

Como contraste ante esta (supuesta) biografía novelada tenemos los capítulos escritos por Pedro Camacho que sirven de contrapunto y refuerzan la veracidad de la historia-base [3].

---

[1] Tiene razón, Julia Urquidi, a quien no describe nunca, es un carácter atractivo y un personaje de cuerpo entero; ella y Pedro Camacho sostienen la novela.

[2] Con esta disposición argumental el principio del libro (dedicatoria y lema) coincide y enlaza con el final. El procedimiento recuerda, en este y otros aspectos (autobiografía desde el caso final, aprendizaje, etc.), no tanto a la novela picaresca como a los últimos estudios a ella dedicados, especialmente al *Lazarillo*. En cuanto a la distorsión temporal, podríamos confrontarla con *La guerra del tiempo*, de A. CARPENTIER.

[3] La literatura dentro de la literatura es un recurso que cuenta con amplia y antigua tradición; lo mismo se puede decir de la ruptura de los límites de lo fictivo. No se trata de hacer aquí historia, pero sí recordaré que cuenta con numerosísimos precedentes, en especial en la literatura

Una vez descrita de manera esquemática la organización de la novela, y antes de pasar más allá, advertiré que, en este artículo, identifico siempre y en todos los casos a Vargas Llosa con sus libros, esto es: será considerado como autor de textos escritos o como personaje de ellos, en absoluto como persona con un carácter y una actividad privada. Esto significa que los únicos datos que consideraré pertinentes sobre Vargas Llosa (no sobre sus obras) serán los que aparezcan en sus propios libros. La existencia no literaria de Mario Vargas, Julia Urquidi, etcétera, es algo que—aquí—no me interesa lo más mínimo. Mi intento es hacer un estudio, una descripción literaria; por ello, cuando aluda a la verdad de un hecho me referiré siempre a la verdad literaria, escrita.

Volviendo a la obra que nos ocupa, tenemos que la realidad (literaria) del proceso de amores entre Varguitas y su tía política es algo que deducimos únicamente de este libro, y aun hay momentos en que aparecen elementos disturbadores, fallas o quiebras en el planteamiento realista de algunos detalles [4]. La iniciación literaria del protagonista resulta, sin embargo, más convincente, pues responde a un realismo mucho más profundo que el anecdótico de la historia de Julia Urquidi; me refiero a que la iniciación literaria supera la categoría de anécdota representativa para acceder a la de «tema» o demonio literario, susceptible de encarnarse en diferentes presentaciones, maneras o personajes. Creo que esto es así porque la misma situación aparece en otras obras, incluso teóricas, con marcadas coincidencias; por ejemplo, en la *Historia secreta de una novela* leemos:

> «Volví a Lima, ingresé en la Universidad, mi familia estaba persuadida de que debía ser abogado porque tenía un fuerte espíritu de contradicción. [...] Para entonces ya llevaba algún tiempo escribiendo cuentos, poemas, y hasta había acabado una pieza de teatro (con incas). Pero la primera cosa que creí escribir en serio, trabajando fuerte varias semanas, fue una novela corta o relato largo donde traté de construir una historia inspirada, justamente, en esos recuerdos que tenía de Piura: 'la casa verde' y la Mangachería. Recuerdo mal el relato, se me han esfumado los personajes y la anécdota. Sólo sé que era una especie de tragedia, inyectada de sangre y de fanatismo. Me sentí un pavo real cuando lo terminé; pensé que era ya un escritor. Lo di a leer a un amigo cuyo juicio literario respetaba, y él me abrió los ojos sin contemplaciones» [5].

---

española, por lo menos desde Raimundo Lulio a Don Juan Manuel. En el Barroco, la novela dentro de la novela o el teatro en el teatro es algo normalísimo.

[4] Cfr. nota 12. En cualquier caso, creo necesario advertir que en este artículo identifico, siempre y en todos los casos, a Mario Vargas Llosa con sus obras, esto es, lo considero como autor de textos escritos o como personaje literario; en absoluto como persona con una existencia y una actividad privada. Esto significa que los únicos datos que tendré en cuenta sobre Vargas Llosa serán los que aparezcan en sus propios libros. La personalidad a la existencia no-literaria de Vargas, Julia Urquidi, etc., es algo que—aquí—no me interesa.

[5] *Historia secreta de una novela*, Barcelona, 1971, págs. 22-23.

Es, *mutatis mutandis,* la misma situación reflejada en la novela que nos ocupa: desde el espíritu de contradicción hasta el amigo que le abre los ojos y que podemos identificar con Javier. Unas páginas después, continúa la *Historia secreta de una novela:*

> «Había terminado un libro de cuentos, que encontró un editor en Barcelona (misteriosamente, esta ciudad sería la cuna de publicación de todos mis libros), y el resultado era más bien deprimente. Los había escrito casi todos en Lima, en los resquicios de tiempo libre que me dejaban múltiples y fastidiosos trabajos alimenticios. [...] Yo vivía en París en aquella época y me ganaba la vida—bella ironía—como periodista y como profesor. Bueno, así fue cómo en 1962, en un departamento crujiente y glorioso (porque en los bajos había vivido Gérard Philippe) de la rue Tournon, esos recuerdos de Piura—'la casa verde', la Mangachería—y de la selva—la Misión de Santa María de Nieva, Jum, Tushía—tornaron a mi memoria» [6].

Son hechos que, más o menos alterados los detalles, coinciden en lo esencial con los expuestos al principio del capítulo XX y último de la obra que nos ocupa. Tenemos, entonces, que Marito Vargas, una vez que consigue sus ideales—vivir en el París literario, publicar y casarse—, dé por finalizada su autobiografía. Es un final que corresponde al momento en que aparecen *Los jefes* (1958) y *La ciudad y los perros* (1962), precisamente cuando se dispone a escribir lo que será *La casa verde* (1966), obra esta última a la que se refiere en *Historia secreta de una novela.* Sin olvidar lo señalado hasta ahora, podemos pasar al estudio descriptivo del segundo plano, al análisis de los seriales escritos por Pedro Camacho.

Los fragmentos que Mario Vargas Llosa nos da como escritos por Pedro Camacho se caracterizan por empezar, en cada capítulo, con un indudable y caricaturesco estilo de folletín, de serial radiofónico. Así, por ejemplo, el primer episodio arranca de la siguiente manera: «cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto Quinteros—frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu—, abrió los ojos...» (pág. 29); en este párrafo encontramos que la aposición nominal (de lejana y desvaída progenie valleinclanesca) se convierte en fórmula tópica que se repetirá al pie de la letra en otros episodios para caracterizar a todo tipo de individuos (págs. 127, 167, 216, 397), y que, como esquema gramatical, reaparece en algunos otros lugares (págs. 77, 397, etc.). En este mismo sentido, tenemos el hecho de que los capítulos escritos por Pedro Camacho acaban indefectiblemente con una serie de interrogaciones más o menos retóricas en que el autor se pregunta por el desenlace de las situaciones por él creadas;

[6] *Op. cit.,* pág. 50.

es un recurso tópico para azuzar e intensificar la expectativa de lectores u oyentes radiofónicos. Sin embargo, entre estos dos *patterns* folletinescos con que empiezan y acaban los capítulos, el desarrollo estilístico de lo narrado no corresponde a modelos tópicos, sino que la forma concuerda con la utilizada habitualmente por Vargas Llosa, sobre todo con la de sus primeros escritos. Por su parte, el argumento deriva desde carriles convencionales en el género a que pertenece hasta situaciones disparatadas o extravagantes; inesperadas en cualquier caso.

Notemos, por otra parte, que la forma de los seriales no se mantiene sin variaciones a lo largo de todo el libro; por ejemplo, cuando la cabeza de Pedro Camacho comience a dar síntomas de confusión, se desarrollarán con profusión las aposiciones (nominales o verbales), normalmente limitadas por pausas señaladas por comas más que por guiones (páginas 295, 296, 299, 300, 302, 304, 305, 338, 341, 342, 347, 348, 350, 351, 353, 358, 385, 390, 393, 399, etc.); estas aposiciones pueden presentar incluso una enunciación interrogativa referida al mismo término de que dependen, al que caracterizan (págs. 312, 513 y *passim).* Son dos maneras sutiles e indirectas de mostrar la falta de definición que van adquiriendo los escritos de Camacho. Frente al autor de seriales, Varguitas, en su autobiografía, apenas utiliza alguna vez el recurso descrito; señalaré un solo caso: «pese a las sonrisas de muñeco —labios que se levantan, frente que se arruga, dientes que asoman— que aderezaban su monólogo» (pág. 57), caso que sirve, precisamente, para describir la figura de Pedro Camacho.

La «literaturización» de los textos radiofónicos se advierte en todos los niveles; cabe señalar, por ejemplo, algunos usos léxicos que, al menos desde este lado del Atlántico, resultan chocantes; tenemos, entre otros, el galicismo *constipación* (págs. 218, 259), aunque también aparezca *estreñimiento* (pág. 257); quizá se pudiera señalar un cierto aire «moderno» a formas como *sicalípticas* o *creatividad* (pág. 170), aunque sean corrientes en determinados contextos; también se podría señalar el derivado *argóticas* (de *argot,* claro, pág. 307). Todos los términos que acabo de señalar los utiliza Pedro Camacho; por contra, la única palabra que me sorprende en el vocabulario de Varguitas es olear (pág. 330), por anticuada.

En otro nivel, creo encontrar en la obra de Camacho algunas expresiones o párrafos que parecen mostrar una cierta contaminación literaria, recordar a otros autores u otras obras. Por ejemplo, estas líneas: «El acusado se había puesto en pie. Tenía una expresión nazarena, en su mano derecha el cuchillo despedía un brillo premonitorio y terrible» (página 147), que traen ecos del primer Valle-Inclán. Ambiente parecido a algunos de Gabriel García Márquez ofrece esta descripción:

«La familia Bergua no levantó la cabeza más. Comenzó su desmoronamiento material y moral. Arruinados por clínicas y leguleyos, debieron renunciar a dar clase de piano (y, por lo tanto, a la ambición de convertir a Rosa en artista mundial) y reducir su nivel de vida a extremos que lindaban con las malas costumbres del ayuno y la suciedad. La vieja casona envejeció aún más y el polvo fue impregnándola y las telarañas invadiéndola; su clientela disminuyó y fue bajando de categoría hasta llegar a la sirviente y al cargador» (pág. 268, y cfr. pág. 387).

Claro que aquí este proceso de involución en el que los personajes se repliegan sobre sí mismos como el caracol en su concha, es menos mágico y más decimonónico que el de García Márquez. La sistematización del estilo y de la actividad de un personaje en el cumplimiento de su deber puede recordar la aséptica actitud de Pantaleón:

«Pero, aunque niño, su inteligencia le hizo comprender que si se abandonaba a esas inclinaciones se frustraría: su inclinación era cuantitativa, no cualitativa. No se trataba de inferir el máximo sufrimiento por unidad de enemigo, sino de destruir el mayor número de unidades en el mínimo tiempo» (pág. 171, y cfr. pág. 311).

Aunque, como en los casos anteriores, puede tratarse de una impresión subjetiva mía, hay un planteamiento—no un estilo—que a mí me recuerda una obra española reciente: «recibía ofertas para trabajar en México, Brasil, Colombia, Venezuela, que él, patriotismo de sabio que renuncia a las computadoras de Nueva York para seguir experimentando con las cobayas tuberculosas de San Fernando» (pág. 348); me refiero a *Tiempo de silencio,* aunque cambie la enfermedad y los lugares. Si este último caso fuera tal como yo lo planteo, la coincidencia afectaría al argumento, a la anécdota, y no al estilo, como era el caso en los ejemplos anteriores. Esto nos permite pasar al estudio de un aspecto de las historias de Pedro Camacho que no habíamos tenido en cuenta; me refiero al origen de los argumentos, de los temas.

Parece como si el serialista, el *escriba,* como le llama Varguitas, desarrollara en sus folletines hechos que se dan en la realidad objetiva y que no sería difícil documentar en la prensa diaria, en la sección de sucesos. Es lo que ocurre con la niña comida por las ratas, con el obrero que mata al niño que le impide dormir, etc. En otras ocasiones, no sé si la anécdota será real, pero se pueden encontrar modelos ajenos [7]. Esto no tiene nada de raro, pues el mismo Camacho lo declara: «Yo trabajo sobre la vida; mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid» (página 64). A estas alturas del análisis, me parece importante recordar que Marito Vargas hace—o intenta hacer—lo mismo: todos sus cuentos,

[7] Provienen de hechos reales, de la literatura, del cine, etc.

que acaban indefectiblemente en la papelera, arrancan de un hecho real que le cuenta alguno de sus amigos; son argumentos ajenos.

Sin embargo, hay un aspecto en los seriales de Pedro Camacho que cambia radicalmente la naturaleza de la influencia que venimos viendo: hasta aquí hemos señalado la utilización de motivos ajenos; ahora podemos tratar del desarrollo, en forma de seriales, de experiencias vividas, personalmente vividas. Es obvio que la inquina de Pedro Camacho contra los argentinos proviene del hecho de que su mujer tenga esa nacionalidad, según sabremos al final de la obra: de esta forma, el marido abandonado vierte su frustración personal al exterior, objetivándola y transformándola al mismo tiempo: la hace literatura. La prevención de Camacho contra las mujeres en general, su opinión de que son incompatibles con la labor creadora de los artistas, puede responder a la misma causa; en cualquier caso, algo de verdad (subjetiva) hay en ello, ya que cuando Camacho se reconcilia con su mujer, recobrado ya el seso, no produce nada; que, sin embargo, no se puede tomar como efecto general lo demuestra la experiencia de Marito con la tía Julia.

Hay otros casos en los que la relación entre experiencia vivida y serial radiofónico resulta menos evidente, aunque nunca esté demasiado oculta. En la página 65 se produce este diálogo entre Camacho y Varguitas:

> «—Se parece usted a los escritores románticos—se me ocurrió decirle en mala hora.
>
> —En todo caso ellos se parecen a mí—saltó en la silla, con la voz resentida—. Nunca he plagiado a nadie. Se me puede reprochar todo, menos esa infamia. En cambio, a mí me han robado de la manera más inicua. [...] Toda Argentina está inundada de obras mías, envilecidas por plumíferos rioplatenses.»

No resulta sorprendente que uno de los personajes radiofónicos de Camacho, el bardo de Lima, sufre parecida situación:

> «Y cuando los amigos venían a contarle que las mediocridades de los bajos fondos artísticos plagiaban sus músicas, se limitaba a bostezar. [...] El bardo y el Padre Gumercindo acostumbraban ir juntos por esas calles limeñas donde Crisanto—¿artista que se nutría de la vida misma?—recogía personajes y temas para sus canciones. Su música—tradición, historia, folklore, chismografía—eternizaba en melodías los tipos y las costumbres de la ciudad» (págs. 389 y 393).

El parecido de Crisanto, el bardo de Lima, con Camacho, el escriba, es patente en estos y otros aspectos; claro que la figura literaria está idealizada, embellecida, poetizada. Dejo al lector el trabajo de apurar

todas las coincidencias, incluida la del Mentor Padre Gumercindo con Varguitas [8]. En cualquier caso, advertiré que la estrecha conexión entre Crisanto y Camacho parece ser el resultado final de un proceso de aproximación entre el autor y sus personajes, de manera que a cada nuevo episodio la proyección personal se hace más intensa: Camacho comienza introduciendo solamente detalles, rasgos personales (por ejemplo, los obsesivos cincuenta años que coloca a todos sus personajes); más tarde, sin embargo, el escriba se vuelve sobre sí mismo y lo que desarrolla en los seriales es su propia vida, su situación. Naturalmente, la idealiza y desmesura, vistiéndola a medida de sus deseos e ilusiones, tal como se ve o—mejor—le gustaría verse. Sin afanes totalizadores, señalaré algunos casos en que Pedro Camacho utiliza sus experiencias, modificándolas en la dirección apuntada. La historia del vasco que consagra su vida a la lucha contra las ratas puede haber sido motivada por este hecho concreto:

> «—Acompáñeme a comprar veneno—me dijo tétricamente Pedro Camacho, desde la puerta, agitando su melena de león—. Nos quedará tiempo para el bebedizo.
>
> Mientras recorríamos las travesías del jirón de la Unión buscando un veneno, el artista me contó que los ratones de la pensión 'La Tapada' habían llegado a extremos intolerables» (pág. 190).

Aunque, como es lógico, las ratas no eran más que ratones y que éstos se limitaban a devorar la comida del escriba. También la pensión La Tapada se convierte en musa inspiradora:

> «—En la pensión 'La Tapada' suceden cosas interesantes—me dijo, sin siquiera responderme, mientras me hacía dar vueltas casi al trote en torno al monumento a San Martín—. Hay un joven que llora en las noches de luna...» (pág. 233).

A pesar de las protestas de Pedro Camacho ante estos gritos, la dueña de la pensión no pone remedio; en consecuencia, el escriba convierte la molestia que los llantos le producen en un serial, en cuya historia (o historias, cfr. págs. 234-5, donde mezcla varias series como posibilidades de lo real) se refleja la situación desde diferentes perspectivas:

> «Cuando el desvelo fue químicamente derrotado con somníferos resultó peor: el sueño de Abril Marroquín era visitado por pesadillas en

[8] Recordemos, en general, lo de bailar trompos, volar cometas y al Señor de Limpias. Por otra parte, tenemos que en los seriales de Camacho se producen algunas distorsiones significativas: que el bardo sea limeño es una de ellas, ya que sabemos que «todos los conjuntos musicales, todas las orquestas piuranas habían nacido en la Mangachería. Los mejores guitarristas, los mejores arpistas, los mejores compositores de valses y tondesos y los mejores cantantes de la ciudad eran mangaches» (*Historia secreta...*, pág. 16).

las que se veía despedazando a su hija aún no nacida. Sus desafinados aullidos. [...] Pero lo oyen; oyen sus rugidos, sus ayes, su quejumbre o sus alaridos que estremecen los vidrios. Los recién llegados a la 'Pensión Colonial' se sorprenden, durante estas crisis, que mientras el descendiente de conquistadores aúlla, doña Margarita y la señorita Rosa continúen barriendo, arreglando, cocinando, sirviendo y conversando como si nada ocurriera» (págs. 215 y 257).

Otras veces son las opiniones de Camacho las que se convierten en motivos radiofónicos, las que se literaturizan; veamos primero el término «real»:

«—Para todo eso no hay como la leche de magnesia—me repuso, dejándome sin ánimos siquiera de reírme.— Ya sé, le parecerá un materialismo exagerado. Pero, hágame caso, tengo experiencia de la vida. La mayor parte de las veces, las llamadas penas del corazón, etcétera, son malas digestiones, fréjoles tercos que no se deshacen, pescado pasado de tiempo, estreñimiento. Un buen purgante fulmina la locura del amor» (páginas 192-3)

y ahora la conversión en literatura radiofónica:

«Tímidamente, el propagandista médico, ya extendido sobre el muelle diván, se atrevió a musitar, imaginando una confusión de personas, que no lo traía a este consultorio el vientre, sino el espíritu.

—Son indiferenciables—lo desasnó la facultativo—. Un estómago que evacúa puntual y totalmente es gemelo de una mente clara y de un alma bien pensada. Por el contrario, un estómago cargado, remolón, avaricioso, engendra malos pensamientos, avinagra el carácter, fomenta complejos y apetitos sexuales chuecos y crea vocación de delito, una necesidad de castigar en los otros el tormento excrementicio» (pág. 218).

También el agente viajero arequipeño (pág. 257) padecía extreñimiento crónico. Pero no es esto lo que ahora me parece importante. Está claro que los consejos que Camacho propina a Varguitas no le han servido al escriba para curar su propia afección amorosa de marido abandonado: sigue recordando, incluso obsesionado por su mujer («¿Mi paisana?—se sorprendió el escriba—. ¿Está usted en amores con una argentina, perdón, boliviana?», pág. 288). Pero, sea esto como fuere, lo cierto es que la doctora Acémila no cura realmente a su enfermo con leche de magnesia; no es a través del estómago ni el vientre como resuelve el caso: lo que la doctora del serial propone como remedio—el lector lo recordará—es que el paciente reproduzca el accidente (origen de su dolencia) como si fuera un juego, esto es, la doctora Acémila convence a Abril Martorel para que convierta la realidad en juego, en arte, en definitiva. Es el mismo procedimiento que utiliza Pedro Camacho

para liberarse de sus pulsiones más o menos fantasmáticas, aunque a él, por diversas razones que veremos, no le dé resultado la terapia, al menos en todas las ocasiones.

En general, Pedro Camacho actúa como un demiurgo que no sólo conoce la realidad, sino que, además, es capaz de *crearla*. Normalmente, el escriba arranca de un hecho que no le gusta o le molesta; a partir de ahí crea, esto es, modifica y transforma la realidad para hacerla aceptable.

Hemos visto, pues, cómo algunos hechos que se nos cuentan en el plano «real» de *La tía Julia y el escribidor*, que nos cuenta Varguitas en su autobiografía, pasan a los seriales de Pedro Camacho, al plano «literario» de la novela. Ahora bien, nos encontramos con que la relación entre los dos planos no se produce solamente en la dirección indicada; también se produce la influencia en sentido inverso: los seriales influyen en los personajes del plano real. Sin duda, el caso más chusco es la carta del embajador de Argentina (pág. 155 y cfr. 129); otros personajes también comentan lo oído por la radio y son influidos por ello. Así, la tía Julia comenta:

> «—Los amores de un bebé y una anciana que además es algo así como su tía—me dijo una noche la tía Julia, mientras cruzábamos el Parque Central—. Cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho.
>
> Le recordé que sólo era mi tía política y ella me contó que en el radioteatro de las tres un muchacho de San Isidro, buenmosísimo y gran corredor de tabla havaiana, tenía relaciones nada menos que con su hermana, a la que, horror de horrores, había dejado embarazada» (página 112).

Tenemos otros casos semejantes en las páginas 189, 242, etc. Pero hay dos de estos casos que me parecen especialmente significativos para valorar la intensidad con que la ficción de los radioteatros se inserta en la vida de los personajes, hasta qué punto la literatura ha calado en la realidad:

> «Fue un sueño ansioso y sobresaltado, en el que a intensos ramalazos de deseo que nos hacían buscarnos y acariciarnos instintivamente, sucedían pesadillas; después nos las contamos y supimos que en las de ambos aparecían caras de parientes, y la tía Julia se rió cuando le dije que en un momento del sueño me había sentido viviendo uno de los cataclismos últimos de Pedro Camacho» (pág. 376).

No estará de más recordar que algunos personajes de los radioteatros también sufren pesadillas en las que ven caras de parientes. Y no deja de ser curioso que el *clímax* del segundo plano de la obra—los cataclismos de Pedro Camacho—se produzca precisamente cuando tam-

bién llega a su punto culminante la relación de Varguitas con la tía Julia; supongo que será un recurso para reforzar la intensidad de las dos situaciones, y, claro, el proceso lógico de la novela como conjunto.

El otro caso de influencia del serial en la realidad, a que señalaba antes, se da en la página 422: «Con estos trabajos (que me hacían sentir un poco émulo de Pedro Camacho).» Y no me refiero solamente a esta frase concreta; se trata de una actitud general que engloba a casi todos los personajes, la realidad se halla como empapada de retórica radioteatral; así, Marito se ve en la necesidad de decirle a su madre: «Mamacita, no empieces otra vez con tus radioteatros» (pág. 423); y aunque no se señale explícitamente en la novela, el padre de Varguitas habla y actúa también a la manera de los personajes de las radionovelas: «Tendrá que obedecerme hasta que cumpla veintiún años; luego puede perderse» (pág. 423). Parece como si al final de la obra se aproximaran las dos series novelescas, los dos mundos, que han ido siguiendo líneas convergentes hasta unirse y, después, cruzarse, separándose cada vez más, en el epílogo. La boda representaría el punto de unión; el cambio de situación se da en el último capítulo, cuando P. Camacho anda de redactor recogiendo noticias en las comisarías para los boletines informativos, mientras Vargas Llosa ha creado y crea obras literarias sobre la realidad peruana.

Ahora bien, lo verdaderamente curioso en lo que respecta a la relación entre los dos planos en que se divide la novela se produce no cuando los personajes de la realidad imitan a los personajes del radioteatro, sino cuando la realidad coincide con las fantasías de Pedro Camacho. Como si fuera uno de sus propios personajes, el escriba se ve obligado a acudir a un médico que cure sus desarreglos psíquicos. Y no deja de ser sorprendente que el alcalde que (por fin) casa a los protagonistas sea «un hombre cincuentón» (pág. 379), en lo mejor de la edad, podríamos añadir. Claro que también en Javier se manifiesta la mímesis:

> «A unos cincuenta kilómetros de Lima, el colectivo donde él y Pascual regresaban la víspera se salió de la carretera y dio una vuelta de campana en el arenal. Ninguno de los dos se hirió, pero el chófer y otro pasajero habían sufrido contusiones serias; fue una pesadilla conseguir, en plena noche, que algún auto se detuviera y les echara una mano» (página 403).

Aunque aquí no se producen las escenas trágicas que cabría esperar, el accidente ofrece extrañas resonancias con el sufrido por el representante de productos farmacéuticos—lo que concuerda con los desarrollos estomacales que ya hemos comentado—. Por otra parte, cuando Javier

pierde las esperanzas de ser correspondido por la flaca Nancy, tiene lugar una escena parecida a ésta, que cuenta Pedro Camacho:

> «Era entonces cuando Joaquín comenzaba a beber, pasando de una cantina a otra y mezclando licores para obtener efectos prontos y explosivos. Fue un espectáculo corriente, para sus padres, verlo recogerse a la hora de las lechuzas, y cruzar las habitaciones de 'La Perla', dando traspiés perseguido por una estela de vómitos» (pág. 346).

Claro que Camacho ha podido conocer esto por boca de Javier o de Varguitas, y entonces se trataría simplemente de otro caso de utilización de la realidad; de todas maneras, el hecho de la borrachera es tan trivial y frecuente que no necesita de modelos concretos ni supone una conexión de especial importancia. Más interés tiene, a mi entender, que la doctora Acémila diga: «le explicó que lo que perdía a los hombres era el temor a la verdad y el espíritu de contradicción» (pág. 219), ya que el espíritu de contradicción es lo que, según su familia, le pierde a Varguitas. Y debe ser verdad lo del espíritu de contradicción, porque Vargas Llosa cuenta lo mismo en otro escrito: «Volví a Lima; ingresé en la Universidad; mi familia estaba persuadida de que debía ser abogado, porque tenía un fuerte espíritu de contradicción» [9].

Con este tipo de conexiones entramos en una nueva senda y se plantean otros problemas: los seriales de Camacho no sólo coinciden con la «realidad» de la novela en que aparecen, también coinciden con otras obras de Mario Vargas Llosa, y lo mismo sucede con el plano real. Así, por ejemplo, al sargento Lituma (capítulo IV) lo habíamos encontrado en *Los jefes,* obra aparecida en 1958 [10]; y en esta misma obra tenemos a un Javier, amigo íntimo del autor, que actúa en el cuento que da título al volumen, cuento en el que ya aparece el sueño como medio para huir de la realidad, transformándola y embelleciéndola [11]. En *La ciudad y los perros* hay un personaje que, como la tía Julia, «era muy gracioso, cada día sabía nuevos cuentos colorados y los contaba muy bien, haciendo muecas y cambiando de voz» [12].

Pero todo esto no son sino detalles más o menos curiosos. Lo importante, a mi modo de ver, son las concordancias extensas; las que tienen carácter conceptual o teórico y se refieren al proceso de la creación literaria.

* * *

---

[9] *Historia secreta...,* ed. cit., pág. 22.

[10] «Un visitante», *Los jefes,* Buenos Aires, 1965, págs. 103 y sigs.

[11] «Los jefes», *Los jefes,* págs. 78-99; parece que este cuento es el núcleo y el precedente cronológico de *La ciudad y los perros* en cuanto establece la serie infancia-adolescencia, continuada con la primera y segunda juventud en *La tía Julia y el escribidor.*

[12] *La ciudad y los perros,* Buenos Aires, 1967, pág. 215.

En la página 162 de *La tía Julia y el escribidor,* Pedro Camacho se decide a levantar una punta del velo que oculta su método de trabajo:

> «Bajando la voz, como para que no fueran a descubrir su secreto fantasmales competidores, nos dijo que nunca escribía más de sesenta minutos una misma historia y que pasar de un tema a otro era refrescante, pues cada hora tenía la sensación de estar principiando a trabajar.
>
> —En la variación se encuentra el gusto, señores—repetía con ojos excitados y muecas de gnomo maléfico.
>
> Para eso era importante que las historias estuvieran ordenadas no por afinidad, sino por contraste: el cambio total de clima, lugar, asunto y personajes reforzaba la sensación renovadora.»

Y en la *Historia secreta de una novela* escribe Mario Vargas Llosa:

> «Concebí entonces el proyecto—curiosa terapéutica—de escribir dos novelas simultáneamente. Suponía que escribir dos sería menos angustioso que una sola, porque pasar de una a otra resultaría refrescante, rejuvenecedor [...], esos recuerdos de Piura—'la casa verde', la Mangachería—y de la selva—la Misión de Santa María de Nieva, Jum, Tushía—tornaron a mi memoria. Había pensado rara vez en ellos durante los años anteriores, pero ahora esas imágenes volvieron y de manera impetuosa y punzante. Había decidido escribir dos novelas, ya se los [*sic*] dije: una situada en Piura, a partir de mis recuerdos de esa ciudad, y otra en Santa María de Nieva, aprovechando como material de trabajo lo que rememoraba de las misioneras, de Urakusa y de Tushía. Comencé a trabajar según un plan bastante rígido: un día una novela, al siguiente la otra. Avancé algunas semanas (o quizá meses) con las historias paralelas. Muy pronto el trabajo comenzó a ser penoso; a medida que el mundo de cada novela se iba desplegando y cobrando forma, era preciso un esfuerzo mayor para tener a cada cual separado y soberano en mi mente.

Como el lector sabe, los mismos problemas se le presentan a Pedro Camacho, que es incapaz de mantener separadas las diferentes series; y así lo reconoce y señala él mismo:

> «—Esto es un volcán de ideas, por supuesto—afirmó—. Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. Confidencialmente, mi amigo. Yo no los mezclo, se mezclan. Cuando me doy cuenta es tarde. Hay que hacer malabares para volverlos adonde corresponde, para explicar sus mudanzas. [...] Pero, un momento después, con humildad, me contó que al darse cuenta de los 'olvidos' había intentado hacer un fichero. Sólo que era imposible, no tenía tiempo, ni siquiera para consultar los programas radiados: todas sus horas estaban tomadas en la producción de nuevos libretos: "Si paro, el mundo se vendrá abajo", murmuró» (págs. 290-291).

Camacho trata de poner remedio a esta situación; por ello comienzan en seguida las matanzas de personajes, de fantasmas que, sin embargo, resucitan poco después, en otros episodios. Además, hay otro intento: en el capítulo XVI principia Camacho nuevas historias (poco después de que en la página 312 y sigs. aparecieran las interrogaciones), pero es inútil; ya en la página 350 han vuelto a mezclarse, ha vuelto la confusión: pase lo que pase, haga lo que haga, el autor—en este caso, Camacho—llega siempre a los mismos resultados, a los mismos demonios; al yo personal del escritor. De nada sirve matarlos en el papel; siguen viviendo en la cabeza. La única solución posible—posible y parcial—es dejarles vivir y manifestarse hasta que su fuerza pulsional se agote [13].

Por su parte, Mario Vargas Llosa, en la continuación del párrafo que he copiado antes, explica sus propias dificultades para separar los dos mundos de la novela:

> «En realidad, no lo conseguí. Cada día (cada noche) tenía que enfrentarme a una tremenda confusión. Absurdamente mi esfuerzo mayor consistía en mantener a cada personaje en su sitio. Los piuranos invadían Santa María de Nieva, los selváticos pugnaban también por deslizarse en "la casa verde". Cada vez era más arduo sujetar a cada cual en su mundo respectivo. Un día despertaba seguro de que Bonifacia (un personaje de la historia de la selva dibujado vagamente sobre Ester Chuwik, la niña aguaruna rescatada por Morote Best) era una de las habitantes de "la casa verde"; otro, de que uno de los guardias de Santa María de Nieva era mangache. Estaba describiendo la historia de Piura y, de pronto, me sorprendía reconstruyendo trabajosamente la perspectiva que ofrecía el pueblo desde lo alto de la Misión; estaba escribiendo la novela de la selva y de pronto la cabeza se me llenaba de arena, algarrobos y burritos. Al fin sobrevino una especie de caos: el desierto y la selva, las habitantas de "la casa verde" y las monjitas de la Misión, el arpista ciego y el aguaruna Jum, el padre García y Tushía, los arenales y la espesura cruzada de "caños" se confundieron en un sueño raro y contrastado en el que no era fácil saber dónde estaba cada cual, quién era quién, dónde terminaba un mundo y dónde empezaba el otro. Era demasiado fatigoso seguir luchando por apartarlos. Decidí, entonces, no hacerlo más: fundir esos dos mundos escribiendo una sola novela que aprovechara toda esa masa de recuerdos. Me costó otros tres años y abundantes tribulaciones ordenar semejante desorden» (págs. 50-53).

Basta lo señalado hasta aquí para concluir que Pedro Camacho es Mario Vargas Llosa, precisamente la contrafigura del Vargas Llosa que escribe *La ciudad y los perros* y—sobre todo—*La casa verde*. Desde este momento (y dejando para más tarde otros problemas, de tipo auto-

[13] Da igual que el problema sea uno u otro, la realidad es siempre la misma; *vid.*, por ejemplo, la pág. 396.

biográfico) podemos ver la figura de Camacho, y su actividad, como un reflejo de la teoría literaria de Vargas Llosa. Especialmente revelador en este sentido resulta la disparidad de resultados: Camacho acaba recluido en un manicomio y, después, agotado y seco; lo que no le sucede a Vargas Llosa. En la diferencia de enfoques del hecho literario reside, a mi parecer, la explicación del fracaso de uno y del éxito del otro. Es cierto que ambos autores reflejan en sus obras sus respectivos fantasmas personales, sus problemas íntimos. El caso de Camacho lo hemos descrito arriba; el de Vargas Llosa resulta obvio si aceptamos que escribe su propia vida *sub especie* de Camacho y si vemos que también es autobiográfica (literariamente) la aventura con Julia y sus inicios de escritor. Ahora bien, hay una diferencia radical en el tratamiento que cada uno de los dos autores le conceden a su problema; diferencia que es fundamental y muy intensa, aunque a primera vista parezca que las actitudes coinciden. Camacho declara:

> «Yo trabajo sobre la vida, mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid [!]. Para eso lo necesito. Quiero saber si ese mundo es o no es así» (pág. 64).

y procede de la manera siguiente:

> «Me sometió a un interrogatorio prolijo y divertido (para mí, pues él me mantenía su seriedad funeral) sobre la topografía humana de la ciudad, y advertí que las cosas que le interesaban más se referían a los extremos: millonarios y mendigos, blancos y negros, santos y criminales. Según mis respuestas, añadía, cambiaba o suprimía iniciales en el plano con un gesto veloz y sin vacilar un segundo, lo que me hizo pensar que había inventado y usaba ese sistema de catalogación hacía tiempo. ¿Por qué había marcado sólo Miraflores, San Isidro, la Victoria y el Callao?
>
> —Porque, indudablemente, serán los escenarios principales—dijo, paseando sus ojos saltones con suficiencia napoleónica sobre los cuatro distritos—. Soy hombre que odia las medias tintas, el agua turbia, el café flojo. Me gusta el sí o el no, los hombres masculinos y las mujeres femeninas, la noche o el día. En mis obras siempre hay aristócratas o plebe, prostitutas o madonas. La mesocracia no me inspira y tampoco a mi público» (pág. 65).

También Vargas Llosa trabaja sobre la vida, la propia o la ajena, y se aferra a la realidad; también él anda por los extremos: la selva y el arenal, las monjitas y las habitantas... *Pero,* al principio, recién salido de la adolescencia, Marito intenta escribir cuentos que se basan en sucesos reales: estos hechos (que son los que le dan pie para organizar los argumentos) los conoce—como Camacho los suyos—porque alguien se los cuenta, por intermedio de otra persona, no por experiencia directa, personal: no los ha vivido y, por lo tanto, no puede vivenciarlos.



Y fracasa. Sólo cuando sus demonios personales se insertan y se funden con la realidad exterior vivida, interiorizada, logra resultados positivos. Vargas Llosa no trabaja sobre el mapa exclusivamente, no se encierra en su concha, sino que sale al mundo para integrarlo o para proyectar sobre él sus sombras fantasmáticas. Incluso cuando trabaja al mismo ritmo que Pedro Camacho no sólo alterna una novela con otra; alterna también literatura y vida:

> «... siempre había encontrado empleos alimenticios que me dejaban, cuando menos, la mitad de cada día exclusivamente para escribir. El problema era que todo lo que escribía se refería al Perú. Eso me creaba, cada vez más, un problema de inseguridad, por el desgaste de la perspectiva (tenía la manía de la ficción 'realista'). [....Pero...] Ese mes que pasábamos en el Perú, cada año, generalmente en el invierno (julio o agosto), me permitía zambullirme en el ambiente, los paisajes, los seres sobre los cuales había estado tratando de escribir los once meses anteriores. [...] Así, un año, había emprendido un viaje a la zona del Alto Marañón para ver, oír y sentir de cerca un mundo que era escenario de la novela que escribía, y otro año, escoltado por amigos diligentes, había realizado una exploración sistemática de los antros nocturnos—cabarets, bares, lenocinios—, en los que transcurría la mala vida del protagonista de otra historia. [...] Aprendiendo a conocer la nueva cara de la ciudad, bajaba por la avenida. [...] No sólo lo hacía por curiosidad y cierta nostalgia, sino también por interés literario, pues en la novela que trabajaba algunos episodios ocurrían en el Parque Universitario, en la casona de San Marcos y en las librerías de viejo, los billares y los tiznados cafecitos de los alrededores» (págs. 430-433).

Parece como si a Camacho la realidad le agrediera y, sólo entonces, se decidiera a meterla en sus escritos, embelleciéndola o mitificándola. Sin embargo, Vargas sale al encuentro de la vida y, en ocasiones, la refleja de manera negativa, degradándola incluso, aunque él, como protagonista, se reserve siempre un papel estelar en el asunto.

Otra diferencia cabría señalar: la reiteración que caracteriza las producciones de Camacho, quien repite siempre el mismo esquema y aun las mismas palabras, no se da en los escritos de Vargas Llosa, que realiza una progresiva evolución en sus novelas, aunque mantenga ciertas conexiones entre unas y otras; así, por ejemplo, en el adolescente volumen titulado *Los jefes* notamos que el primero de los cuentos puede considerarse como el núcleo que dará lugar a la no menos adolescente novela *La ciudad y los perros;* también el cuento en que aparece el sargento Lituma guarda algunas conexiones con *La casa verde.*

A pesar de las diferencias, Vargas Llosa se siente, en cierta medida, solidario de Camacho, por lo menos con el Camacho que escribe *La casa verde;* entre otras cosas, trata de justificar el procedimiento litera-

rio, las mezclas de personajes. Bien es verdad que la defensa es un tanto distanciada y no excluye el rechazo de ciertos errores, como puede ser la situación final, la que acaba en un caos total. Esta solidaridad se ve también en que las críticas dirigidas contra Camacho por los personajes del plano real en *La tía Julia y el escribidor* coincidan con las que recibe Vargas Llosa cuando publica *La ciudad y los perros* o *La casa verde.* En cualquier caso, estas concordancias son suficientemente tenues y están tan diluidas que serían difíciles de identificar si no contáramos ya con el dato de que el escriba y el autor son la misma persona. Veamos un ejemplo de lo que digo: que a determinados les parezca demasiado fuerte la emisión en que el acusado se «hiere» para probar su inocencia, o la reacción de los milites argentinos ante las ofensas a su patria, pueden recordar las críticas y el auto de fe cívico-castrense que suscitó la lectura de *La ciudad y los perros* en el Perú.

Más interés, sin embargo, parece tener Vargas Llosa en la defensa del método ya empleado en *La ciudad;* me refiero a la mezcla o combinación de dos historias, procedimiento que se intensifica en *La casa* hasta alternar las líneas de dos relatos (en *La tía Julia* sólo alterna los capítulos). Veamos primero una crítica:

> «Vargas Llosa parece aspirar a descubrir el Mediterráneo. Mucho antes que él lo novelara, este tema había sido tratado por varios autores americanos, entre otros por Joaquín Edwards Bello, Eduardo Barrios, Carlos Loveira, que le dedicó su más extensa novela *(Juan Criollo),* y el ya mentado José María Arguedas en *Los ríos profundos.* Lo único que añade Vargas Llosa es la protervia tediosa del léxico de letrinas y lupanares. [...] El autor, como tantos otros narradores de su generación en la América Latina, ha tomado como modelo principal a William Faulkner, y como su paradigma, resulta embrolloso, oscuro y pedante—y, por supuesto, tedioso—. Uno de los trucos de que se vale con frecuencia para enmarañar la acción y confundir—y aburrir—al lector consiste en los juegos malabares que hace con la cronología de los hechos que narra. El tiempo se administra aquí con premeditada anarquía. Pero una novela no es un acertijo ni una charada. Una buena novela es—o debe ser—siempre una obra de arte. Si no conmueve nuestro espíritu ni nos invita a meditar, ni estimula nuestra sensibilidad literaria y nuestro interés, entonces su lectura se hace ingrata y el diálogo tácito, o la comunicación entre autor y lector se inhibe. El fin de la novela no es necesaria ni únicamente entretener, pero es uno de sus objetivos importantes. Hacer de la novela un rompecabezas o crucigrama que debe descifrarse como una adivinanza, es prostituirla y rebajarla al rango de los juegos frívolos y pueriles. El *Ulysses* no es eso; pero como William Faulkner carecía del ingenio del creador irlandés, echó por esos cerros de Ubeda del embrollo y la confusión para conseguir la fama que no pudo conseguir por vía de la imitación joycesca. Por desdicha, esta ma-

nía cundió en América y son muchos los que ostentan orondos su librea faulkneriana para definirlos con la metáfora rubeniana» [14].

Es difícil no estar de acuerdo con la descripción que en estos párrafos se hace de los aspectos más característicos y llamativos de las novelas de Vargas Llosa; tan difícil como aceptar los juicios de valor que vierte el crítico en esta ocasión. Pero lo que nos interesa ahora aquí son las respuestas—directas o indirectas—que Vargas Llosa da a cada una de esas acusaciones.

Para empezar, notemos que, en *La tía Julia y el escribidor,* la ruptura del diálogo tácito o la comunicación entre texto y lector no se produce: por el contrario, los seriales de Pedro Camacho nunca habían tenido tanta audiencia como la que obtienen en el momento en que empieza la mezcla de personajes; incluso personas que jamás habían oído un serial escuchan ahora los de Camacho. Cuando Genaro-papá (ejemplo arquetípico de falta de sentido literario) cree que Camacho se dedica «a tomar el pelo a la gente, a pasar personajes de un radioteatro a otro y a cambiarles los nombres, para confundir a los oyentes» (pág. 242), Genaro-hijo advierte con estupor: «hemos vuelto a batir el récord de sintonía este mes. O sea que la ocurrencia de cabecear las historias funciona. Mi padre estaba inquieto por esos existencialismos, pero dan re-resultado; ahí están los surveys» (pág. 287). De esta manera, una de las objecciones más graves queda resuelta: las repetidas ediciones de las novelas corresponde al aumento de oyentes. Vargas Llosa, sin embargo, parece conceder que la exageración del procedimiento puede llevar a un callejón sin salida, como le ocurre a Pedro Camacho. Quizá por ello, las novelas posteriores a *La casa verde* (incluida la que nos ocupa) atenúan el sistema.

Otros problemas—y otras respuestas—plantea el asunto de la imitación, ataque al que tan sensible se muestra P. Camacho. Recordemos ahora cómo ve Vargas este aspecto de la cuestión:

> «Un jovencito acicalado, con aire de intelectual (especialidad Límites Patrios), le sonrió con benevolencia y a nosotros nos lanzó una mirada que Pedro Camacho hubiera tenido todo el derecho de llamar argentina:
>
> —¿No te he dicho que eso de pasar personajes de una historia a otra lo inventó Balzac?—dijo hinchando el pecho con sabiduría. Pero sacó una conclusión que lo perdió:
>
> —Si se entera de que lo está plagiando, lo manda a la cárcel» (páginas 329-330, y cfr. la opinión de Varguitas en la pág. 290).

---

[14] La crítica se refiere sólo a *La ciudad y los perros;* es de Manuel Pedro González en «La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional», *Coloquio,* México, 1967, págs. 104-106. Los ejemplos de este tipo de juicios se podrían multiplicar sin excesivo esfuerzo, pero ésta sirve perfectamente a nuestros fines.

párrafo donde la agresividad queda atemperada por la ironía. Con esta escena, Vargas Llosa responde a la acusación de plagio, ya que una cosa es pasar personajes de historia en historia y otra, muy diferente, lo que hace Camacho.

En cualquier caso, Vargas Llosa no rechaza el magisterio de Faulkner; lo presenta como uno de sus modelos a la hora de conseguir esa novela total a la que aspira:

> «Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner—que pretenden crear en sus novelas una "realidad total", el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo» [15].

Algo de ese ideal hay en *La casa verde,* novela en la que el autor juega con el tiempo y el lugar, con la impenetrabilidad de los cuerpos (o de las historias) y hasta con la lógica. Este deseo de ser Dios, de poder modificar la creación en el sentido que le interesa, es algo que se puede advertir también en la novela que nos ocupa. Pero en *La tía Julia y el escribidor* es un dios pequeñito, casi familiar, que no altera más que la vida del protagonista, sin llegar a idealizarla; la hace objeto de su cariño y de una indudable comprensión, tanto en la edad que poetiza (Marito) como en la que caricaturiza (Camacho).

* * *

Hemos visto que en *La tía Julia y el escribidor* se desarrollan—en principio—dos planos que reflejan dos maneras de hacer literatura y dos edades. La historia de Varguitas (que tomamos como historia y tiempo real de la narración) es la de un joven recién salido de la adolescencia; de la adolescencia que, en forma autobiográfica también, se trata en *La ciudad y los perros.* Cuando la historia de Marito llegue al final, al último capítulo que funciona como epílogo y resumen de la estancia en París, comienza—comenzará—la historia de Camacho, del individuo que escribe mezclando historias, que escribe *La casa verde.* La sutura entre los dos momentos, cronológica y personalmente bien diferenciados, se produce en el momento en que empieza a escribir y publicar en París, por un lado, y cuando emprende viaje a las fuentes del río Marañón [16], por el otro. Recordemos: «Bueno, así fue como en 1962, en un departamento crujiente y glorioso», etc.

---

[15] «Carta de batalla por Tirant lo Blanc», *Tirant lo Blanc,* Madrid, 1969, pág. 10.

[16] O cuando se enfrenta de nuevo con la casa verde de Piura; cfr. «El adolescente está allí de regreso después de algunos años en ese pueblo, del que, psicológica y afectivamente, en realidad nunca se había apartado, y no cree lo que sus ojos ven: el pueblo que recordaba no coincide con el que tiene delante» *(Libre,* 1, pág. 40), aquí Vargas Llosa habla de García Márquez (cfr. *Historia de un deicidio),* pero lo podemos tomar como una coincidencia con su experiencia personal.

Parece como si Marito, esto es, el *escribidor,* dejará de serlo para convertirse en el *escriba,* y como tal comienza a actuar al final de esta novela y en otros textos:

> «Justifiqué así mi fracaso: sólo se podía ser escritor si uno organiza su vida en función de la literatura; si uno pretendía—como había hecho yo hasta entonces—organizar la literatura en función de una vida consagrada a otros amos, el resultado era la catástrofe. Completé esas justificaciones con una teoría voluntarista: la inspiración no existía» [17].

Quizá el otro amo sea el mundo; o la carne, con lo que haría buena la teoría de Camacho sobre la incompatibilidad de lo uno y lo otro. Esto es lo de menos ahora; lo que me interesa señalar es el hecho de que M. Vargas se llame a sí mismo, en esa época, el *escriba,* denominación en la que creo ver cierta sorna; una autoironía que coincide con el tratamiento general que dedica a Camacho. Hay, al menos así me lo parece, una comprensiva y amable crítica, pero crítica al fin, de esa actitud cerrada, vuelta hacia dentro e impermeable a cualquier estímulo exterior que no sirva para la creación de... radionovelas. El hecho de llamarse el *escriba* responde a una actitud como la que acabo de señalar; subraya de esta manera lo que su actividad literaria tiene—o tenía—de oficio, de profesión oficinesca, más que de creación artística.

A pesar de lo dicho, no se puede tomar al pie de la letra la identificación total de Camacho con el Vargas Llosa que escribe *La casa verde;* las diferencias son obvias. Más bien habría que entender las coincidencias como un intento de exorcizar una pulsión o un impulso que en determinado momento o situación estuvo a punto de imponerse. Sería, en definitiva, la parte negativa de la actividad personal de Vargas, en tanto que escritor. El propio Vargas Llosa autoriza esta interpretación autobiográfica y terapéutica cuando escribe:

> «Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha *añadido* algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. [...] En todo caso, la única manera de averiguar el origen de esa vocación [de escritor] es un riguroso enfrentamiento entre la vida y la obra: la revelación del enigma está en aquellos puntos en que ambas se tocan o se confunden. El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: los "demonios" de su vida son los "temas" de su obra. [...] El proceso de la creación narrativa es la transformación del "demonio" en "tema", es decir, el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia concreta universal» [18].

---

[17] *Historia secreta,* pág. 49.
[18] *Libre,* 1, pág. 38.

Es obvio que no tomo estos párrafos como justificación teórica de mi interpretación, sino como justificación o, mejor, testimonio de una práctica autobiográfica de carácter *literario*. En cuanto método de crítica literaria, las afirmaciones que reproduzco (lo mismo que el posterior desarrollo en libro) tienen muy poco valor teórico y práctico: la *Historia de un deicidio* debería llamarse, simplemente, *G. García Márquez. Vida y obra,* a la manera decimonónica. La vida (real) de un escritor no explica jamás, desde supuestos literarios, la obra que produce; el «proceso creador» puede interesar—quizá—a psicólogos o psiquiatras; y a los amigos del autor. Por todo ello, prescindo de la veracidad de las referencias personales que Vargas Llosa pueda dar; me limito a tomar esas confidencias y confesiones como textos literarios (tan literarios como cualesquiera otros); atiendo a la verosimilitud y a la coherencia con otros escritos del autor. De todas formas, no deja de ser revelador el interés que muestra Vargas Llosa por la vida, por *su* vida, que es, sistemáticamente, el «tema» casi de todas sus obras: la forma autobiográfica preside sus escritos literarios. Los textos supuestamente críticos o teóricos se limitan a la biografía o a la proyección deformadora de sus propios «demonios» sobre «temas» ajenos. No me interesa extenderme sobre esto, pero sí dejarlo apuntado.

Volviendo, pues, a *La tía Julia y el escribidor* notaremos cómo el final de la historia de Marito enlaza con el principio del libro, con la historia del *escriba*. De esta manera, la narración se cierra sobre sí misma en una disposición que—quizá—se podría calificar de rizada. Tenemos, en consecuencia, que la alternancia argumental soporta una alternancia cronológica; procedimiento que es frecuente en otras novelas de M. Vargas. Por otra parte, cada una de las dos historias es presentada de manera diferente y la actitud o tono nostálgico-sentimental de la primera (Julia) contrasta con la ironía crítica de la segunda (Camacho). Que esta multiplicidad de perspectivas es uno de los ideales obsesivos del autor lo comprobamos al leer esta proyección sobre *Tirant lo Blanc:*

> «Esta materia está descompuesta en la narración en planos cualitativamente distintos que se cruzan y descruzan hasta constituir una perspectiva múltiple y contradictoria, cambiante, alternativamente vertical y horizontal, poliédrica, que agota (parece agotar) todas las direcciones, secretos y sentidos de lo narrado. [...] Ahora bien, en la novela el episodio está referido de manera discontinua, según un ordenamiento temporal distinto del real» [19].

Recubrir la totalidad parece ser la meta de Vargas Llosa. En consecuencia, multiplica las facetas del poliedro, a ver si alcanza la esfera.

[19] «Carta de batalla...», págs. 29 y 37.

Teníamos dos caras: una, Marito, esto es, el escribidor; otra, Pedro Camacho, el escriba. Al escribidor y al escriba hay que añadir ahora el *grafógrafo* (independientemente de que, en la realidad, sea otro escritor diferente de Vargas Llosa, que aquí asume su perspectiva), que se sitúa más allá de aquellos dos, y que, a la manera divina, se contempla a sí mismo:

> «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.»
>
> *Salvador Elizondo, El Grafólogo* (pág. 9).

Si algo queda claro en este reiterativo jueguito es la obsesiva repetición de la primera persona del singular. La cambiante variedad de las formas verbales no hace sino confirmar lo ya señelado; hay, sin embargo, un nuevo elemento de juicio; elemento que, por lo demás, era de esperar y resulta coherente con el conjunto: me refiero a la ausencia de formas de perfecto (puntuales terminativos). No hay más que algunos casos de tiempo interno o aspecto virtual (infinitivo); por lo demás, dominan los durativos o la neutralidad incluyente y ubicua del presente de indicativo. Todo ello puede interpretarse en el sentido de que la actividad de escritor se presenta *in fieri* ante el Grafógrafo, que asume en su divinal personalidad los tiempos parciales de la novela, de cualquier novela, en un eterno presente. Sin duda, es Salvador Elizondo el autor de la obra que nos ocupa.

Y, puestos ya a multiplicar perspectivas y facetas, podemos añadir la de

MARIO VARGAS LLOSA, *El Escritor*

que es quien escribe el trabalenguas firmado por Salvador Elizondo, y escribe la firma de Salvador Elizondo. Él es la *ultima ratio;* pero también se ve que escribe y que escribe sobre sí mismo, porque:

> «Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y lo obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. [...] Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas,

leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan maliciosamente disfrazados durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que late fatalmente en toda ficción. Escribir una novela es un *strip-tease* invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas» [20].

Puedo aceptar que El Escritor sea un exhibicionista; lo que no acabo de ver es que sea discreto. Dejando ahora la fealdad que, sin duda por modestia, el autor se atribuye, pasamos a ocuparnos no ya del «tema», sino del *porqué* escribe, de la conjunción donde—dice—se nos ofrece la revelación del enigma:

«Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. [...] El tema de la *marginalidad* atraviesa toda la literatura narrativa como una flecha infalible» [21].

Si esto es así, tenemos que El Escritor escribe sus obras autobiográficas porque no está satisfecho de su propia persona, de su «figura»; o de la situación que ocupa en el mundo real. Su propia persona le parece suficientemente importante para objetivarla y convertirla en centro del relato. Claro que al concebir al escritor como un ser marginal, *i. e.,* diferente, distinto de los demás, la exhibición se encuentra—hasta cierto punto—justificada: se trata de mostrar un espécimen. Frente a la vulgaridad y grisura de la gente del montón. Vemos en esto cuánto de bovarismo hay en Vargas Llosa; no es extraño que le atraiga la orgía perpetua, perpetua y solitaria.

La indudable madurez que supone la visión irónica con que Vargas presenta al escriba no elimina el planteamiento general.

Aquí, en *La tía Julia y el escribidor,* podemos organizar la materia por parejas equivalentes: el escribidor/el escriba: El Escribógrafo/El Escritor. Advertiremos así que, como demuestra el fragmento de Salvador Elizondo, la creación no sólo es personal (primera persona), sino que, además, el objeto también lo es (reflexivo). Más que una serie de facetas, de alternativas, Vargas Llosa presenta dos espejos enfrentados y una sola perspectiva, la suya. La imagen—la única imagen—reflejada

[20] *Historia secreta...,* págs. 7-8.
[21] *Libre,* 1, págs. 38 y 45.

se puede repetir hasta el infinito, cada vez más pequeña, más distante y borrosa. Pero es siempre la misma.

Y cuando queramos identificar el objeto reflejado y su relación con el espejo, encontraremos al autor indagando su propia belleza frente al espejito mágico de la literatura.—*DOMINGO YNDURAIN (Avda. Ciudad de Barcelona, 59. MADRID-7).*

EDICIONES DESCONOCIDAS DE "LA REGENTA"

En 1981 se cumplen los ochenta años del fallecimiento, a una edad terriblemente temprana, de una de las personalidades más relevantes de la cultura española del siglo pasado. Leopoldo Alas fue crítico respetado, temido y hasta odiado. Su densa y amplia formación se vertió en colaboraciones periodísticas y en ensayos lúcidos, por lo general, apasionado, muchas veces. Y siempre a partir de una intencionalidad moral y de un criticismo casi visceral. Ese mismo criticismo buscó una forma de expresión literaria a través del relato, sobre todo, que produjo una narrativa corta de las más singulares de toda nuestra historia literaria y una auténtica obra maestra de la novela realista, *La Regenta.*

Hoy parece existir un común sentir sobre los valores literarios de *La Regenta,* después de variadas vicisitudes en la apreciación crítica (un contemporáneo del autor recomendaba unos pocos capítulos como antídoto seguro contra el insomnio). No faltan quienes sostienen que es la más importante novela española del XIX y se ha llegado a decir que es la mejor de todos los tiempos, después del *Quijote.* En cualquier caso, ahora se admite sin duda que la extensa ficción de *Clarín* es una de las obras capitales de nuestra literatura. Semejante relevancia, sin embargo, no se ha visto acompañada de ediciones que lo demuestren ni en cantidad ni en calidad. De hecho, después de la guerra civil, únicamente la aparición en una colección de bolsillo ha permitido una extensa difusión de la obra. Otras dos se hicieron en España en este tiempo, pero en presentaciones poco accesibles a economías modestas, las de las editoriales Biblioteca Nueva y Planeta, preparadas por Juan Antonio Cabezas y José María Martínez Cachero, respectivamente. A la tradicional incuria del país para difundir y ennoblecer los valores nacionales, se juntaban en este caso los obstáculos que el anterior régimen ponía a una obra de caracteres críticos. Menos explicable era que ni siquiera en el mundo académico, universitario, se hubiera fomentado una edición crítica, pu-

blicada aquí o allá. Esa edición digna y solvente no llegó hasta 1976, de la mano de Gonzalo Sobejano. La otra edición manejada en medios universitarios, la de Martínez Cachero, además de no ser crítica (se limita a reproducir la primera edición), adolece de grandes deficiencias (frecuentemente faltan párrafos enteros) que en lugar más adecuado analizaré.

La historia de las ediciones de *La Regenta* y de su mala suerte hay que llevarla, sin embargo, bastante más atrás. Porque ¿cómo se explica que libro tan excepcional y que tanto revuelo levantó nada más aparecer no se reeditara a lo largo de quince años, entre 1884-85 y 1900? Aquella fecha es la de la primera edición, aparecida en la colección Biblioteca Arte y Letras de la Editorial Cortezo, de Barcelona. La segunda corresponde a la de la edición madrileña de Fernando Fe, prologada por Pérez Galdós. En esta última se indica que se imprimieron 15.000 ejemplares, pero nada sabemos del número lanzado en Barcelona. Por grande que éste fuera, sin embargo, y dado el prestigio de *Clarín* en los años ochenta, no es fácilmente comprensible que no volviera a reeditarse. Pero hasta ahora así parecía. Diferentes pistas, sin embargo, me hicieron sospechar que existiera alguna otra edición ignorada. Esas pistas eran bastante elementales y resulta extraño que no haya reparado lo suficiente en ellas la crítica. Una es evidente. Pérez Galdós, en su prólogo, dice que acogió el encargo de escribirlo con gran interés, pues, y transcribo sus palabras:

> «no habiendo celebrado en letra de molde la salida de una novela que hondamente me cautivó, creía y creo deber mío celebrarla y enaltecerla como se merece, en *esta tercera salida* [...]» (El subrayado es mío.)

Sin embargo, don Benito podía haberse equivocado o bien contado como «salidas» distintas las de los dos tomos de Barcelona, que se distanciaron varios meses. Semejante significación para el término empleado por Galdós no es gratuita, pues con idéntico sentido lo emplea el propio *Clarín* en una carta publicada por Adolfo Posada (de 21 mayo 1885) a un amigo, en la que le decía: «Figúrate si me habrá alagado *[sic]* el juicio que te merece mi *Regenta* en su primera salida»; se refiere al primer volumen, ya que líneas después expresa su confianza en que también el segundo le guste «tanto o más».

Mayor interés puede tener el recuerdo de Adolfo Posada, colega de *Clarín* en Oviedo, amigo íntimo y confidente del novelista. Cuenta Posada en su inexcusable biografía de *Clarín* cómo él acompañó a Alas en más de una ocasión a los escenarios en que se iba a desarrollar la novela cuando su autor la estaba escribiendo. Fue, por tanto, testigo de primerísima mano. Y, por lo que aquí me importa, dice que «*La Regenta* al-

canzó un positivo y hasta ruidoso éxito, agotándose la primera edición de varios miles de ejemplares en poco tiempo» (p. 183). Bien pudiera ser que se vendiese rápidamente y no se reeditase hasta 1900 porque alguien tan próximo al escritor hubiera sabido de una nueva edición. Y si lo supo, juzgó innecesario decirlo. Claro que Posada escribió su libro bastante después, en 1946, y su recuerdo podría estar alterado por el paso del tiempo, cosa poco probable, dada la puntualidad de todo su trabajo.

Otro indicio no bien atendido se encuentra en la propia primera edición, en la cual, al final del segundo volumen, se incluye una fe de erratas advertidas «en *algunos ejemplares* del primer tomo» (subrayado mío). Es claro, pues, que se manipuló la primera edición para modificar ciertos ejemplares o cuadernillos sueltos. Se puede comprobar, además, la inexistencia de algunas erratas advertidas en la fe. No es tampoco de este lugar precisar cómo no existe uniformidad en diversos ejemplares en la corrección de las erratas, pues unas han sido modificadas y otras no.

Estos indicios me llevaron a buscar esa edición desconocida. La búsqueda no resultó fructífera en un principio, porque los datos bibliográficos de los libros consultados coincidían con los conocidos. El trabajo de preparación de una edición crítica me impulsó a confrontar diversos ejemplares de la primera edición, con un sorprendente hallazgo. En esos ejemplares se habían introducido modificaciones, algunas de singular relieve. Por ejemplo, en un determinado momento, *Clarín* dice que «algunos viven como miserables, pero lo mismo hace el señor Carraspique y ése es millonario». Este nombre es el de uno de los protagonistas de la novela, el cual, como observó Sobejano en su edición, no se caracteriza por ese defecto, aunque sea pródigo en otros. En consecuencia, *Clarín* en la segunda edición cambió ese apelativo por otro muy diferente, Capalleja. Pues bien, esa modificación aparece ya incorporada a algunos ejemplares de la primera edición.

Estos casos son lo bastante abundantes como para descartar una ocasional alteración; así, a veces se ha modificado el complemento de persona (parecerle y parecerla), los demostrativos (este por ese), se ha elegido un término diferente (muchas por serias; frío por soso), se ha alterado el orden de las palabras (podía nadie por nadie podía) o se ha cambiado la puntuación. No me parece oportuno dar ahora nuevos pormenores de esas variaciones, sino ofrecer otra constatación: esa edición diferente no es una más, sino varias, pues las variantes no coinciden al menos en distintas familias, aunque es verdaderamente difícil determinar cuántas son. Todo esto creo que podré precisarlo en la edición de la obra que preparo y que confío en que pueda aparecer el año próximo.

Lo que ahora se puede sostener es que de *La Regenta* no se hizo una sola impresión entre 1884 y 1900. Si en otras épocas no era difícil que el autor vigilara de cerca la composición del libro y que incluso éste admitiera variaciones cuando ya se estaba estampando, semejante supuesto no es fácilmente admisible en el caso de *Clarín,* por encontrarse bien lejos de la ciudad en la que se imprimió. Quizá se podría pensar en una edición pirata que hiciese la casa Cortezo para birlarle al escritor unos derechos que, como él mismo dijo, si no daban para comer, sí ayudaban a cenar (el tímido *Clarín* fue siempre, en cambio, muy exigente con sus derechos económicos). La suposición no es muy lógica, porque sería pensar en un editor a la vez pirata y estulto—cualidades que rara vez coinciden, aunque no sean infrecuentes por separado—, pues las modificaciones descubrirían su malsano propósito. Más fácil es pensar que *Clarín* le enviase paulatinamente esas modificaciones (lo hace suponer la mencionada fe de erratas) y el editor las fuese incorporando mediante nuevas impresiones de los pliegos correspondientes.

Hay que contar, llegados aquí, con un problema nada despreciable, que explica eso que parece poco respeto hacia el manuscrito clariniano o hacia las correcciones que éste introdujera en pruebas; me refiero a la endiablada letra de Alas, martirio de cajistas y amigos epistolares. El mismo era bien consciente de esta dificultad, y en un artículo de 1887 reconocía humorísticamente que por su culpa se habían querido sublevar los cajistas de *El Imparcial.* De esa caligrafía enrevesada se quejaba amargamente su amigo íntimo Armando Palacio Valdés (decía que era «inversímilmente perversa»), mientras que otro buen amigo, José María de Pereda (según un testimonio rescatado por Marino Gómez Santos) le hablaba del doble atractivo de sus cartas: «el del valor intrínseco y sustancial y el que les presta el esfuerzo gigantesco que se necesita para llegar a descifrar un jeroglífico». No es, pues, de extrañar que esas sucesivas modificaciones se hiciesen necesarias por culpa de la dificultad de comprender lo que *Clarín* escribía.

Lo que ya no es tan comprensible es que el mismo Alas, que con frecuencia se refiere a sus propios trabajos y proyectos—aunque fuera para prometer mucho más de lo que cumplió—, no haya dicho nada de esa desconocida «segunda salida», por volver a emplear las cervantinas palabras de Galdós. Tampoco en el epistolario, al menos en el conocido, y que yo sepa, hay referencias a ello. Ni nada de esto debió de saber Palacio Valdés, que tantas confidencias recibió de Alas, al cual precisamente avisaba en 1888 de que *La Regenta* estaba agotada y que tuviese cuidado por si hacían en una reedición, en una prueba de solidaridad de

autor frente al enemigo editor. Tampoco hay noticia en las cartas, abundantes, cruzadas entre Menéndez Pelayo y Valera.

¿Cuándo se hicieron y qué carácter tienen esas reediciones desconocidas? Por el momento es prematuro ofrecer una respuesta definitiva, que quizá no se alcance jamás. Lo más lógico es suponer que entre 1885 y 1900. La cubierta de la primera edición—con ese bonito grabado presidido por la catedral vetustense—volvió a utilizarse, con inferior calidad en la impresión, en 1908, en una «Segunda edición» de la misma Biblioteca Arte y Letras, ahora a cargo de la Casa Editorial Maucci, pero con una tipografía muy distinta. La misma colección, por consiguiente, ignora la edición de Madrid y no admite que en ella se hayan hecho otras diferentes. Que las hubo, es incuestionable; pero ¿son de verdad ediciones o reimpresiones con modificaciones? Parece que se trata de esto último y que se utilizó siempre la misma composición. No se puede afirmar tampoco de manera tan rotunda, porque hay casos en que, sin ninguna necesidad, se han suprimido acentos o cambiado signos de puntuación, lo que nos lleva a pensar que se compuso la obra de nuevo y que, efectivamente, se trata de ediciones diferentes.

El hallazgo de esta impresión o edición desconocida de *La Regenta* debe llevarnos a pensar—por encima de este hecho particular—en cuántas exigencias plantea el trabajo crítico, textual, sobre obras del siglo pasado, generalmente poco apreciado por quienes se dedican a épocas anteriores. Y debe llevarnos a meditar también en el descuido hispano para con sus mejores autores, de muchos de los cuales carecemos todavía de unas auténticas obras completas, frente a la atención que otros países dedican a sus figuras nacionales. Además, pone en evidencia algo de particular importancia: la voluntad de estilo de *Clarín*. Es bien sabido que Alas escribía con mucha rapidez, y de ello se resienten no pocos ensayos y colaboraciones periodísticas (él mismo decía que a veces parecía que era otro quien escribía). Incluso *La Regenta*, obra de tanta envergadura, la redactó en no muchos meses. Sin embargo, no se olvidó de lo escrito y las numerosas variantes incorporadas demuestran su inquietud por obtener una expresión literaria lo más adecuada y eficaz posible. Así, en la segunda edición procedió a algunos significativos cambios (silueta por perfil, jaco por caballo, por indicar un par de ellos) que muestran esa preocupación por emplear la palabra justa, por expresarse de una forma precisa.—*SANTOS SANZ VILLANUEVA (Blasco de Garay, 19. MADRID-15).*

Sección bibliográfica

CONOCER EL SURREALISMO

Hace algún tiempo, en una revista de información general, tuve la oportunidad de dedicar unas líneas de recomendación sobre esta obra [1], a la que, dentro de sus objetivos condicionados por la limitación de un paginaje escueto, consideré espléndida. Ante una nueva ocasión en revistas más especializadas, se imponen unas precisiones al respecto, que si no modifican la opinión referida al conjunto y su destino de texto iniciador, al menos la esbozará más anchamente y, dentro de ese espacio, con las posibilidades críticas que no dispuse anteriormente. En realidad, y tras una nueva lectura, más que puntualizaciones sobre el método de exposición seguido o sobre la veracidad del contenido, exento de rigor cronológico, como el mismo autor reconoce, para servirse de una crónica menos apelmazada y más vivamente literaria, haré algunas calas de interés, registradas en el libro parcialmente, y que por su importancia, según valoraciones autorizadas, debieron ocupar más extensión y registrar más énfasis.

Sobre los primeros cincuenta parece desaparecer como influencia este movimiento literario y artístico, surgido entre las guerras mundiales, de gran importancia tanto en las décadas de los treinta y los cuarenta, como en las del sesenta y setenta, en las cuales—nos referimos a España—parte de su aparato se incrusta en la dicción de nuestra poesía menos directa y convencional. Si hacemos tabla rasa, veremos que en los treinta y cuarenta su presencia es más ostensible y que en las otras dos épocas señaladas comparece con registros más intermitentes, a modo de herencia disponible como resorte adecuado a soluciones expresivas en situaciones complejas. Lo dicho hasta aquí quizá busque una sola argumentación: que el surrealismo pertenece a la cultura de cualquier país y a la historia sociopolítica occidental, por lo que tene-

[1] *Conocer el surrealismo.* Autor: J. L. GIMÉNEZ FRONTÍN. Editorial Dopesa, Barcelona, 129 páginas.

mos que verlo dentro del tiempo y, en consecuencia, mirar hacia atrás, como hace Giménez Frontín, a veces obviando fuentes o períodos de incubación esenciales. Lógicamente, y desde el supuesto enunciado, el surrealismo no fue un maná o una revelación, no fue nada caído del cielo o algo que surgiera por generación espontánea, sino, por el contrario, una fuerza que venía gestándose desde el momento en que la poesía se afirma, consiguiendo un poder en la lógica, conformándose en sueño de la razón. Esto es: desde Baudelaire, los románticos alemanes e ingleses, los poetas isabelinos, Edgar Poe, Lewis Carroll, el conde de Lautrèamont y Rimbaud, lo que no excluye parentela anterior en los no menos heterodoxos Jonatham Swift, iniciador del humor negro, sino más en línea a su esencia y definición en sus fugacidades al respecto de Heráclito o los cínicos, más dedicado a la misma; Sade, antecesor de Jacques Vaché en cuanto a la inauguración de la mistificación siniestra y precursor de Freud y, por consiguiente, de todo el núcleo surrealista; el alemán Linchtemberg, considerado como profeta del azar, sobre el que diría Max Ernst que «es el maestro del humor negro», y Thomas de Quincey, el autor maldito de *Confesiones de un fumador de opio.* El mismo Breton, admirador explícito de todos ellos, se pone en línea de sublevación social y define la presentación inicial del surrealismo de la siguiente manera: «Absolutamente incapaz para resignarme con la suerte que se me ha dado, me abstengo de adaptar mi existencia a las condiciones irrisorias de cualquiera de ellas». Bien, ése es el ente dinamizador, el revulsivo, la fuerza motora que habrá de buscar cauces, porque la existencia del hombre puede ser modificada, y Breton cree que totalmente. De estos principios, al fin y al cabo éticos, provienen sus diferencias abismales con Dada, movimiento de burla negra, como es sabido, primordialmente dirigido contra la razón, como muy bien señala Giménez Frontín: «Estoy contra los sistemas—escribiría Tzara—; el más aceptable de los sistemas es no tener por principio ninguno». (Las tesis Dada, sin embargo, no se deben a su capitán, el rumano Tzara, sino al filósofo alemán Val Serner—dato que excluye Frontín—, residente a la sazón en Ginebra, que las publicara en alemán para que, a la postre, sirvieran de modelo en Le Cabaret Voltaire y Dada Cannibale al mencionado rumano; a otro rumano más, Marcel Janco; a los alemanes Richard Hülsenbeck y Hugo Balla, y al pintor alsaciano Hans Arp, a los que se añadirían Duchamp, Ray, Picabia, Max Ernst.) Ese no tener sistema iba a chocar frontalmente con un movimiento que tenía por sistema el análisis de los campos magnéticos del inconsciente, su armonía preestablecida y la aleación con la manifestación de un poder de revelación cósmico. De este modo—dice Roger—, «el surrealismo sale de la actitud puramente negativa de Dada, sin volver atrás,

reafirmando con una fuerza completamente nueva el poder superior de la poesía, capaz de polarizar a la vez el curso de la necesidad interior en el inconsciente humano y el de la necesidad exterior en la naturaleza, para revelar, por medio de la superficie reseca de las apariencias, la aparición de un mundo nuevo, verdadero hemisferio de maravillas». Con estos presupuestos, Dada es un simple antecedente atolondrado, sin fuerza impregnadora en el surrealismo, por más que Giménez Frontín pretenda salvar su teatro bajo la argumentación de un contenido de humor corrosivo que, puestos a buscar, podemos hallarlo en nuestra picaresca o en la *Meditación sobre una escoba,* de Swift, etc. Desde este divorcio—hay que recordar que Breton colaboró en Dada—el credo surrealista queda despejado en su origen y catapultado por una intención de compromiso, igualmente ajena a Dada, al entender la política pivote del rompimiento con la enculturación del medio francés y europeo occidental: si se iba a ser revolucionario habría que serlo con todas las consecuencias. Las restricciones de este libro, proclamadas por el autor, pueden ser ciertas, como de hecho lo son, pero aun inevitables existen en él parcelas monumentales de rigor, perspicacia ensayística y acopio de datos. Hago este inciso laudatorio, porque en esta zona de relación arte-política se llega a un grado importante de lucidez, desde el cercioramiento que el paso del tiempo ha impuesto como realidad, alrededor de la dicotomía artista-militante, en concreto cuando se trata de afrontar el problema—recordemos que la crisis hace presencia en la época de Stalin—bajo supervisiones recelosas o simplemente controles rígidos centinelas del dogma. Las posiciones contradictorias de Breton (fidelidad a la idea de que el marxismo es lo único que puede revolucionar la sociedad-independencia del artista como adelantado creativo) vienen a descubrir el verdadero papel que puede desempeñar una metodología científica, superados los tiempos espartanos.

Cuando nos enfrentamos con una colección de paginaje homogéneo en sus libros, siempre hay que preguntarse cuáles van a ser las deudas que arrojen cada uno de ellos. Pero cuando comprobamos la capacidad de desarrollo de uno de sus autores—y éste es el caso de ahora—y el dominio del tema por el mismo, hay que esperar una nueva dedicación con medios más en consonancia a la empresa. Si así sucede estamos seguros de que Giménez Frontín va a abordar en extensión aspectos que aquí sólo destaca sin detenerse demasiado en ellos. Me refiero a los principios del movimiento en sus caracteres de rebelión, la cuestión del preternatural, el sentido de valor mágico de la poesía, el anticristianismo, y me refiero a las diferentes técnicas, como la división de las imágenes, el entendimiento de los sueños y los signos y el papel capital de la escritura automática. En cuanto a la bibliografía recomen-

dada, no resulta demasiado amplia, al remitirse en exclusiva a ediciones hispanas, escamoteando, por tanto, libros fundamentales, como *Surrèalisme romantique,* de Maublanc; *Surrealism,* de Julien Levy; *Surrèalisme et Psychologie,* de Jean Casaux, o *Le surrèalisme entre l'ancien at le nouveau monde,* de Iván Larrea. A modo de orientación, tampoco vendría mal una relación de revistas surrealistas fuera de los cuadros cronológicos de hechos, es decir, alineada en un solo epígrafe. Pero todo esto ya sería pedir demasiado porque *El surrealismo,* de Giménez Frontín, dentro de su precariedad editorial, no solamente nos enseña a conocer el tema, sino también a su principal artífice, Breton. Algo así, y sirva como exponente de las dificultades que ha debido encontrar el autor, como si tuviera que haber escrito dos libros y después reducirlos a las pocas páginas de uno.—*ANTONIO HERNANDEZ (Claudio Coello, 51. MADRID-6).*

ERMANNO CALDERA: *La commedia romantica in Spagna.* Pisa, Giardini, 1978, 194 págs.

Quien se ocupe de teatro romántico conoce muy bien lo lejos que todavía nos encontramos de una definición no sólo del Romanticismo español (difícil de obtener para la totalidad de sus expresiones y de todos modos secundaria), sino más bien de su manifestación en cada uno de los géneros teatrales. Dicha definición nos permitiría organizar en clases (drama, comedia, tragedia) y subclases (drama histórico, caballeresco, romántico, etc.; comedia de costumbres, histórica, pieza, sainete, etcétera) la enorme cantidad de material que se encuentra hoy día a disposición de los estudiosos. De definiciones de este tipo podríamos deducir no sólo el código con el que actores y autores comunicaban con el público (y también quizá viceversa), sino también la definición general, que, como hemos dicho, es secundaria, en términos operativos, en esta primera fase de investigación.

Obviamente, no faltan, sobre todo en los años setenta, respetables estudios que han intentado una nueva aproximación al fenómeno romántico en su totalidad literaria (Navas Ruiz, Alborg, Lloréns, etc.), ni tampoco ensayos específicos sobre autores, obras y géneros que indirectamente han ilustrado en cierto modo el problema general (Picoche, García Castañeda, el mismo Caldera, etc.); pero es evidente que hasta ahora los mayores esfuerzos han sido dirigidos más bien hacia un tipo

de análisis descriptivo temático del fenómeno en sus distintos aspectos —es decir, hacia un *check-up* de los elementos principales presentes con mayor frecuencia—, y no a una directa y auténtica investigación que revele el núcleo invariable del código utilizado.

También es cierto que si algo se ha hecho en el campo del drama, poco o casi nada es posible citar en el de la comedia. Indiscutiblemente, el problema de la comedia presenta mayores dificultades, ya que el género no es, ni lo ha sido nunca en la práctica, tan monolítico y lineal como podrían hacerlo suponer las categorizaciones moratinianas, y además, a ser sinceros, los intereses y esfuerzos de los estudiosos se han dirigido hasta hoy preferentemente al drama por ser de más fácil acceso dada la mayor abundancia inicial de documentos «seguros». Lógicamente, no se trata de pereza, sino, sobre todo, de la seguridad de que si resulta posible hablar de género dramático, comprendiendo en él también todos los subgéneros, hablar de género cómico ha planteado y plantea algunos presupuestos y prejuicios de difícil solución, como, por ejemplo, la elección del momento a partir del cual comenzar la investigación, la clasificación de los subgéneros y, sobre todo, la actual imposibilidad de establecer si determinados fenómenos, como, por ejemplo, el *sainete,* son adscribibles a la clase primaria de comedias (en cuanto «piezas cómicas en un acto») o bien representan un género propio. Por otra parte, hay que observar que el drama ofrece al investigador una serie consistente y valiosa de definiciones y autodefiniciones *de época,* que constituyen la base o, al menos, materia fundamental de discusión, mientras que en la comedia las elaboraciones teóricas contemporáneas al fenómeno no son muchas y parten casi todas de Bretón (en menor medida, de Larra), teniendo siempre en cuenta a Moratín.

Después de este escueto panorama es fácil imaginar el interés que el trabajo de Caldera representa para el investigador, estudio que sólo puede ser denominado atrevido, ya que el autor queriendo organizar un campo casi completamente abandonado y, por tanto, descuidado, debe necesariamente adoptar algunos criterios rígidos, y tolerantes al mismo tiempo, que nos permitan aproximarnos al tema, incluso a expensas de provocadoras generalizaciones. De este modo, ninguna premisa nos había parecido tan necesaria como la que precede a este estudio, que para su completo entendimiento debe leerse paralelamente al conocido *Il dramma romantico in Spagna* (Università di Pisa, 1972) del mismo autor.

Caldera expone apropiadamente en la «Promessa» el problema relativo a la necesidad de dar a la comedia romántica la autonomía que le corresponde con respecto al drama—lo que significa investigar su identidad—y desligarla de la imagen de inferioridad y de «género me-

nor», que no tuvo en la realidad histórica de la época, pero que de hecho ha venido asumiendo, provocando de este modo la pérdida de una parte importante en la consideración global del fenómeno teatral romántico. A este propósito, el autor considera oportuno comenzar el análisis por la obra que identifica como premisa inicial de la renovación del teatro en España (*La Petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín), que gradualmente y a través de un largo proceso, detenidamente examinado, conducirá hasta la comedia del Romanticismo. Con un término tal vez ambiguo desde un punto de vista estrictamente historiográfico, Caldera enfoca las puntas sobresalientes de la producción cómica española hasta 1830—año en el que justamente se puede situar el inicio del auténtico teatro romántico—definiendo el período como prerromántico.

El difícil camino recorrido por la comedia es analizado a través de una selección de obras, cuya función consiste en ser emblemático reflejo de una situación más amplia y señalar al mismo tiempo la existencia de etapas, puntos de partida y de llegada con características bien definidas. La selección, tanto en la primera parte («Verso la commedia romantica») como en la segunda («La commedia romantica»), no es muy extensa y comporta además la exclusión no declarada de cualquier modalidad de *piezas en un acto (sainetes, juguetes, disparates, apropósitos,* etc.).

Por otra parte, nos parece que la función del estudio de Caldera no pretenda ni pueda ser la de llegar a una ambiciosa configuración de un cuadro exhaustivo del teatro cómico durante la época romántica, sino la de presentar el problema general a través de una visión crítica y al mismo tiempo didáctica (como lo parece demostrar el largo *excursus* histórico de 1762 a 1830).

Cualquier elección, y más aún las obligadas, supone limitaciones inevitables, por lo cual el análisis de la comedia romántica—identificada por el autor con lo que se escribe y representa durante el período romántico—acaba por convertirse, hablando en términos cuantitativos, sobre todo en un análisis del teatro de Bretón hasta 1840. Claro está que se trata de una limitación sólo parcial, ya que es notoria la influencia ejercida por Bretón sobre el teatro contemporáneo al afrontar en decenas y decenas de ensayos teatrales todos los géneros posibles, el de la traducción inclusive, a través del cual contribuyó a la introducción de Scribe en España, dato importante para Bretón y para la comedia española en general.

Caldera se da perfectamente cuenta de la entidad de las traducciones «románticas», a las que dedica un apéndice ejemplar, en el que examina varios casos del paso de una lengua (y una cultura teatral) a otra: casos que hay que considerar emblemáticos en cuanto ofrecen

valiosas consideraciones, gracias a la lucidez del análisis, para una sistematización del fenómeno.

En efecto, nos parece que el mérito más destacado del estudio de Caldera consiste en su capacidad de enfocar y plantear los problemas básicos con los que tendrán que encararse los investigadores que querrán analizar, no ya en términos generales, la comedia romántica española.—*PIERO MENARINI (Universidad de Bolonia. ITALIA. Facultad de Letras).*

"UN HUECO REVESTIDO DE FUROR"

Lo vivo es lo junto.—La imprecisión de la soledad es uno de sus rasgos más inquietantes. El hombre se siente segregado, disgregado de los otros, sin más esperanza que el reticente impulso de la memoria o el esperado amor. El individuo en soledad se mira las manos y ve apenas sombras; ha perdido la candorosa entrega y el pasado. La memoria sólo es posible si hay amor, pero en los desmemoriados sólo se percibe el hueco de lo que está por ganarse. Luis Rosales es el gran poeta del abrazo, por lo que su verso propone siempre alguna formulación nueva para el estrechamiento de los hombres. No se trata de una visión esteticista de la fraternidad humana, ni siquiera de una vertiente emotiva de su poesía. La juntura siempre estrenada y siempre amenazada es una categoría esencial a la vida. Lo demás es engaño o pérdida, o extrañeza, como experimenta el narrador de *La Almadraba,* un ser en suspenso, que «se queda en el aire igual que un paso en vilo, / un paso tartamudo que sólo toca el suelo con un pie». Al igual que la ciudad a la que llega su soledad está «convertida en espera», y en él sólo cabe la angustia y el silencio y «un corazón desconocido, / un corazón sin nombre propio».

La Almadraba [1] es la primera parte de *La carta entera,* libro para el cual el poeta planea cinco partes y ya tiene escritas las dos primeras: la presente y *Un rostro en cada ola,* a punto de aparecer.

La Almadraba es un extenso poema compuesto de un prólogo—a propósito de toda la obra—y dos partes desiguales. Aun sin conocer más que parcialmente el próximo texto, considero que el que es motivo de esta nota se asemeja a una introducción al resto.

Un intento de descripción partiendo de un tema antes mencionado

[1] LUIS ROSALES: *La Almadraba,* Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1980.

sería: el narrador sufre un proceso de *des-extrañamiento* que culmina en los dos últimos versos en que proclama su perdida identidad, y sin que ello implique que pueda librarse del todo de esa prisión, pues «la extrañeza es una asignación que nos va a acompañar durante toda nuestra vida». Es un largo camino hacia la vigilia sólo cruzado por el sueño, despertando con cada acometimiento de amor hasta que la sonrisa de Blanca lo resarce del desamparo en que ha estado, se levanta la memoria y comienza a vivir.

Lo cotidiano es también un milagro.—La pátina de lo cotidiano se extiende generalmente con poco prestigio por sobre las fisuras de lo extraordinario. Pero hay momentos en que este estado excepcional de las cosas resulta mostrenco e inútil. Para Luis Rosales toda la vida es un asombro, por lo cual no necesita esperar lo imprevisto.

Ya en *El contenido del corazón* o en *La casa encendida* había un repaso memorioso de los seres amados en su *normalidad:* el juego del escondite con Gerardo, el armario de la madre, la jarra de lirios sobre la mesa. *La Almadraba* es un buen ejemplo de esa «épica de lo cotidiano» que se propone Luis Rosales. Nueva expansión de la verdad de las cosas, y nuevo tributo a la deuda que el poeta confiesa con la generación del 27: la democracia de los sentimientos que entra en la poesía.

En esa «épica de lo cotidiano» se da el encuentro de lo subjetivo y lo objetivo en dos planos fundamentales, que necesariamente se interrelacionan: el proceso del escritor y el proceso de las cosas. El poeta escribe «para encontrarse consigo mismo», como lo define su «amigo universal», y resulta simbólico el verso final, que culmina el desarrollo individual y del poema:

Nos amamos. Hemos vivido juntos. Me llamo Luis Rosales.
Soy poeta y he nacido en Granada.

Pero sobre todo, la conciencia del escritor se erige en testigo y su palabra en testimonio, como un empecinado recuento de lo que hay para que sirva de emplazamiento a lo que no hay. Y al mismo tiempo, el poeta atestigua la búsqueda y la alegría, la pureza y el orden, y que «lo necesario estaba ya convertido en preciso».

Hay un elemento común a las dos actitudes del poeta: la ausencia de protagonismo. Lo que habría podido ser un libro de recuerdos entrañables y enriquecedores, ha querido trascender el yo de la única manera que se puede lograr desde el lirismo: abarcando un yo colectivo.

Este libro está demasiado pegado a la vida para remontarse a vagas metafísicas o para perseguir la belleza perfecta de lo intemporal. Dentro de un orden misional de la escritura, el poeta pondrá deteni-

miento y piedad en su mirada para atender al hombre de su tiempo, a su amigo, a su espejo.

VIVIMOS ARROJADOS EN EL MUNDO Y NUESTRA PIEL SE ENCUENTRA
[ARDIENDO;

pon en orden tus llagas y disponte a escribir,
... ...
en rigor basta ser minucioso para ser objetivo
y yo pretendo hacer un libro minucioso y absurdo sobre el hombre actual
y su creciente desamparo.

En realidad «basta atender». El poeta eleva su voz de protesta contra el aislamiento, contra la autosuficiencia completamente inútil del hombre de hoy. Y comprueba al mismo tiempo, la abundancia y desperdicio de la palabra enredada en intentos hiper-reflexivos de explicación del mundo. El escepticismo del poeta se expresa mediante el sarcasmo—un nuevo tono en la poética de Luis Rosales—y la presentación paradigmática—y, por tanto, ideal—de seres y situaciones. Sería erróneo suponer una actitud estática en esa «atención». Por el contrario, se reivindica la salud del «suceder» a través del ejercicio de un sentido, el de la vista; la turbulencia vital del mundo entra en el poema (páginas 64 a 66). Porque, en definitiva, «lo sencillo es vivir»... La libertad es aceptar, pero también es elegir. Y el silencio no inmoviliza, sino que es relacional, un vehículo perfecto del sentimiento:

llegamos sin hablar para no interrumpirnos,
para no interrumpir nuestro contacto silencioso, participante y hacedor.

Vivir era su oficio.—Si se busca al hombre hay que ir derechamente a él y no quedarse en sus aledaños. A veces buscando al otro se encuentra uno mismo. A veces basta encontrarse a sí mismo para encontrar al hombre. El poeta-testigo de *La Almadraba* recobra su ser-hombre cuando el «amigo universal» le indica el camino hacia el amor. En el proceso de *des-extrañamiento,* que mencionamos antes, hay primero un deslumbramiento: «Sólo quería saber cómo era un hombre / y ya lo estaba viendo». Luego sobreviene la confianza, la paz que presagia el recuerdo: «me volvió a mirar con la mirada de anteayer, / para darme facilidades, / y hacerlo todo originario». Por último, una voz, una mirada, la mano que lo pone de pie, porque «hay personas tan vivas que cuando te saludan te despiertan».

Hay una contraposición rotunda entre el sueño, en el que aparece lo material, el dolor y la muerte, y la realidad donde está, inicial, primigenio, un hombre, un salvador que lo arranca de aquella muerte. El

vislumbre cristiano es claramente apreciable: «él era el primer hombre que pisaba la tierra», las aguas le abren paso, y al mismo tiempo representa una «revelación» para el desmemoriado. El encuentro lo duerme, lo limpia, le da futuro. Sólo le falta el sustento de la memoria, pero esa Arca marinera que contempla le dará una especie de vida antigua que lo sostiene e impulsa al transformarse en deuda: «llegarás a vivir». Lo cual, sin duda, va más allá de la muerte, se confunde con la verticalidad del hombre, que se consigue con «la justa proporción entre el encendimiento, el cuerpo y el vacío».

La experiencia del amor es también un reencuentro con la vida a través de un sentimiento casi religioso enfatizado por el carácter de éxtasis que tiene el primer contacto, con rasgos de involuntario reconocimiento: la voz de Blanca es como «una profecía», su boca es «comulgada» y ante ella siente una «certidumbre de tierra prometida». No hay interrupción entre el Universo y la amada, entre la Creación y el deslumbramiento inicial, al contrario, la continuidad de las imágenes establece una secuencia secreta:

Y la luz hizo el mundo al separarse el agua de la tierra,
y en el lecho, extendido, vi su cuerpo
lento y universal
como la lluvia.

El amor es una forma de encontrar el pasado de la especie yendo hacia adelante, y basta apenas una mirada o una piel para recoger todo el terror y devolver toda la fuerza del antiguo origen.

y a medida que nos amábamos su carne se iba haciendo más
coincidente y venidera.

El ritmo es anterior al hombre y lo procrea.—Una identificación expresa—«Me llamo Luis Rosales. Soy poeta y he nacido en Granada»—por parte del autor acerca al grado máximo posible el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Sin embargo, el intersticio separador es—ni más ni menos—el acto creativo mismo. Este se repite, como en las cajas mágicas chinas, en la búsqueda del propio nacimiento, que da lugar a la resurrección necesaria. Así lo dice el último poema de *Diario de una resurrección,* especie de nueva poética de Rosales:

CADA VEZ QUE SE ESCRIBE UN POEMA TIENES QUE HACERTE UN
[CORAZON DISTINTO,

un corazón total,
continuo,
descendiente,
quizá un poco extraño,
tan extraño que solamente sirve para nacer de nuevo.

Para el poeta granadino, el poema es un organismo vivo y, por tanto, las fuerzas que lo animan mantienen un equilibrio sostenido. Desde el núcleo conceptual se disparan vectores que conforman tonos expresivos diferentes, tales como la ternura, la protesta y el sarcasmo.

Esta difícil conjunción nunca se había dado antes en la obra de Rosales. La tensión del ser vivo se traslada en el poema a una precisa red de relaciones: los personajes en el nivel narrativo; las distintas instancias del yo lírico; la veta reflexiva, que va emergiendo, sin interrumpir, a lo largo de todo el poema. Con respecto a este aspecto es interesante destacar el fragmento aparentemente más puramente narrativo y descriptivo del libro que es la faena de la almadraba. La explicación detenida y a veces ilustrada con detalles técnicos es pautada por extractos reflexivos, sentencias, que mantienen la tensión entre las cosas y el hombre, entre el entorno del hombre y su interioridad. Más allá de la belleza formal del espectáculo de la pesca del atún, éste se transforma en una especie de espejo del hombre, también él avanzando ciego hacia su perdición, también prisionero, enredado en su extrañeza. Naturalmente, hay una mayor concentración experiencial en esos incisos meditativos y, por tanto, se logra una mayor tensión poética en su alternancia con la narración y con la expresión lírica, siempre constituyendo unidades de sentido:

Nadie debe olvidar que el laberinto consiste justamente en la perdición,
....
pues cuanto más te adentras en la vida más te pierdes en ella.
Por lo cual
al llegar los atunes...
....

Desde el punto de vista de las tonalidades expresivas, *La Almadraba* es la obra más compleja que haya escrito Luis Rosales. Tal vez *Diario de una resurrección* fue cronológicamente el límite a ese volcarse parcialmente del poeta, con los versos más intensos acerca del amor y la muerte. El mismo Rosales ha dicho que en *El contenido del corazón* «estaba arropando, cuidando un ladito, muy importante, de mi corazón».

En el presente libro, la poesía rosaliana se cumple en su búsqueda más profunda: la de «lo humano indiferenciado». Para ello ha intentado la «poesía total», donde se incorporan «todos los logros del arte experimental y no sólo de la poesía».

El mundo, proteico y múltiple, y su expresión más honda—«lo humano comunitario»—, no puede ser aprehendido mediante el puro subjetivismo, mediante un buceo unidireccional. Luis Rosales emprende un asedio amplio, a veces contradictorio y siempre totalizador. La realidad de la que parte y a la que se dirige puede ser definida con palabras del mismo Rosales de hace unos años: «más que verdades complementarias son verdades sucesorias». «Un antecedente de "Yo voy soñando caminos"». Y el talante filosófico y afectivo con que se enfrenta el poeta a esa realidad es definido en *La Almadraba:*

Hay que prestarle al mundo una atención distribuida,
esa atención que une a los hombres en la dialéctica de la objetividad,
y me está haciendo ver con vuestros ojos y amar con vuestras manos.

La Almadraba, rito iniciático y ceremonial de la muerte. Persecución de la memoria que bordea la desesperación y el milagro. Poesía precisa, pero también apasionada. Porque aunque Luis Rosales sentencia «todos somos responsables, no hay inocentes», siempre su poesía —también ésta—es, como dice Félix Grande, «poesía de amor».—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).*

JIMENEZ, FRANCISCO, y otros: *The identification and analysis of chicano literature.* Bilingual Press, Nueva York, 1979.

The identification and analysis of chicano literature es una compilación de estudios breves sobre la literatura y la crítica mexicano-americana surgida de El Movimiento, a partir de 1960. En ellos se abordan diversos aspectos de la literatura chicana, desde puntos de vista diferentes (incluso algunos de los autores sostienen tesis opuestas); pero, en conjunto, se logra dar una visión amplia del panorama literario chicano, así como de los orígenes y el desarrollo sociocultural de este pueblo.

Durante las dos últimas décadas se ha registrado en los Estados Unidos un rebrote de las inquietudes de los grupos minoritarios y marginados. En este contexto hay que ubicar el llamado Movimiento, que pretende recuperar la identidad y el pasado de los mexicano-americanos

y exigir sus derechos y su lugar de «distinos, pero iguales» en la sociedad norteamericana.

Históricamente, la integración de la población mexicana en Estados Unidos—desde que éstos se anexionaran varios Estados del norte mexicano en el siglo pasado—se ha hecho en relación de conquistado/conquistador. El anglosajón, como explica Juan Ramírez, «... inició una violenta campaña antimexicana, tanto para convencer al mexicano de la superioridad yanqui en todos los campos y sentidos como para inculcar en la mente del agredido la idea de su innata inferioridad». Así pues, se logró aislar al chicano, separarlo de su historia, su cultura y su modo de vida, hasta el punto de prohibirle incluso la utilización de su lengua nativa.

Esta situación, trasladada al plano literario, repercutió en gran debilitamiento—prácticamente en la anulación—de la literatura escrita; manteniéndose sólo la tradición oral de trovas, romances y corridos mejicanos.

Un primer momento en la evolución de la literatura chicana es el llamado «folklorismo», la redacción de cuentos y poemas sobre temas y personajes tradicionales de la cultura mexicano-americana. Esta primera corriente desembocaría en la exageración, la mitificación de los héroes y las situaciones de esa cultura hasta llegar a presentar «estereotipos (...) con todas las características de una visión hollywoodesca» que nada tenían que ver con la cultura chicana.

Otra clasificación de la misma literatura anterior a El Movimiento encuentra que la característica más notable de las primeras obras es el empeño por justificar la presencia mejicana en los Estados Unidos, y, desde esta óptica, la literatura chicana habría evolucionado hasta «cesar en el propósito de justificarnos ante el invasor (... y) definirnos ante nosotros mismos y ante el mundo entero».

Desde el punto de vista social, un antecedente importante de la eclosión de los años sesenta es la gran inmigración mexicana que se produce con la entrada de Estados Unidos en la segunda guerra mundial. («Los Estados Unidos—reseña Salvador Rodríguez del Pino—necesitaban trabajadores para mantener su maquinaria bélica y para cosechar sus campos [...] Los mexicanos y los chicanos se concentran ahora en las ciudades [... y] se originan los llamados *ghettos* y los barrios donde la explotación desmesurada de este pueblo engendra los famosos Zoot Suit Riots de 1943.») Estos inmigrantes, unidos a la población chicana ya existente desde el siglo pasado, provocarían la explosión contra el aislamiento y la discriminación política, económica, social y cultural que se conoce como El Movimiento. En el campo literario se

origina una producción sin precedentes, tanto en poesía como en narrativa, teatro y crítica.

En el estudio dedicado a la poesía se muestra que, a partir de El Movimiento («cuando surgieron los Chávez en el campo y los Corky González en la ciudad...»), aparece una poesía chicana culta, paralela a la popular o tradicional. Esta nueva poesía, que registra influencias angloamericanas, latinoamericanas y europeas, se divide en dos corrientes, cada una con un estilo y una temática bien diferenciadas: la «anglosajona», influida por la poesía americana—especialmente por el movimiento Beat—, escrita en inglés, y la «indigenista», de inspiración en las raíces mexicanas, que se expresa en español. No obstante, el lenguaje de las dos corrientes es híbrido y la división se refiere al idioma y la temática que prevalece en cada autor.

Otros modos de expresión que alcanzaron gran popularidad a partir de El Movimiento fueron el periodismo y el teatro. Revistas como *El Malcriado,* de Delano, California; *Los Muertos Hablan,* de Laredo, Texas, o *Sal Si Puedes,* de Santa Bárbara, California, por transcribir algunas de todas las que se citan, fueron los verdaderos vehículos de expresión de la cultura y la política chicanas, entonces desprovistas de otros medios. Lo mismo sucede con el teatro. En el estudio *Dramatic principles...,* Francisco Jiménez analiza la *perfomance* del Teatro Campesino, la compañía chicana más importante. Este, muy influido por Bertolt Brecht, intenta «(...) seguir un paso adelante con nuestros mensajes políticos—Jiménez reproduce las palabras de Luis Valdez, autor chicano de renombre y ligado al Teatro Campesino—(...) Actuamos no para la gloria falsa de un aplauso, sino para educar, informar y unir a *La Raza*».

Formalmente, el Teatro Campesino coincide con las compañías experimentales que surgían entonces en Estados Unidos; tiene, pues, semejanza con grupos como The Bread and Puppet Theatre, The Living Theatre o The San Francisco Mime Troup (la mímica y la música, indica Jiménez, son también fundamentales en el Teatro Campesino).

Desde el surgimiento del Teatro Campesino hasta ahora se han formado decenas de compañías, pero—según advierte Jiménez—ninguna de ellas ha alcanzado la calidad técnica e interpretativa ni la audiencia de aquel grupo.

El Movimiento es también el punto de partida de la narrativa chicana actual. En el libro se reúnen varios estudios críticos sobre los autores y obras más importantes. *(Caras viejas, vino nuevo,* de Alejandro Morales; *... Y no se lo tragó la tierra,* de Tomás Rivera; *El diablo en Texas,* de Angel Brito; *Los peregrinos de Aztlán,* de Miguel Méndez; *Bless Me, Ultima,* de Rudolfo Anaya; *The road to Tamazunchale,*

de Ron Arias, y *Estampas del valle,* de Rolando Hinojosa, son las obras sobre las que centra la mayor parte de las críticas.)

Estas coinciden en que la narrativa chicana actual ha superado su etapa de «compromiso», en la que, como señala Juan Rodríguez, «incluso se sacrificaba la belleza para ahondar en la protesta social (... y aunque) la narrativa actual está comprometida a darle forma artística a la vida enajenada del chicano (...) su trayectoria se caracteriza ahora por la variedad temática, la madurez estilística y la interiorización subjetiva».

Al igual que en la poesía, los críticos encuentran dos corrientes en la prosa chicana. Una integrada por los que escriben en inglés, formados en la cultura anglosajona; y otros de formación «latinoamericana», que escriben en español y cuya producción está mucho más cercana a escritores como Rulfo o García Márquez que a la narrativa norteamericana. De esta dualidad surge la discusión—recogida en varios de los estudios de la obra—sobre si existe una literatura chicana o si, por el contrario, se trata de un tipo de literatura norteamericana, por un lado, y de literatura mexicana, por otro.

Hay que repetir que la división idiomática es relativa, pues tanto unos como otros mezclan frecuentemente el inglés y el español, ya sea en léxico o en construcción. Además, utilizan jergas («Black-English, American Slang, expresiones chicanas, etc.»), de tal manera que, aunque empleen básicamente una u otra lengua, llegamos, como se indica en la obra, «a perturbarnos por palabras o estructuras que denotan *un raro modo de expresión*».

Para la crítica, el empleo mezclado de idiomas es «necesario e inevitable», ya que constituye el «auténtico vehículo de expresión chicana». Pero, por otra parte, es obvio que este bilingüismo dificulta la difusión de la literatura chicana, que, para ser editada en grandes tiradas, necesita ser traducida al inglés o al castellano.

En lo que se refiere a los países de habla española (no sucede así en Estados Unidos), el conocimiento de la literatura chicana es muy limitado (sólo se ha editado *Caras viejas, vino nuevo,* de Alejandro Morales, en México, y *Estampas del valle,* de Rolando Hinojosa, premiada y editada en Cuba). De ahí, además, que resulte difícil evaluar la importancia de este compendio de estudios sobre la literatura chicana actual.—*ALVARO TIZON (Torrelaguna, 65, 1.º D. MADRID-27).*

PAISAJE Y POESIA EN ILDEFONSO-MANUEL GIL

> «... el poema no hubiera sido lo que es, ni como es, si quien lo escribió no fuese un hombre de su tierra, criatura fundida en la intrahistoria de su pueblo. Lo cual es compatible con el hecho de que toda poesía debe proyectar su arraigo, sin desprenderlo, por encima de límites físicos y sociopolíticos de comarca, país y nación; también, por encima de los estrictos límites temporales en que ha ido siendo creada. El árbol crece más y mejor cuanto más ahincadas estén sus raíces en su propicio suelo. Así, el poeta: hombre en su tierra» [1].

Hombre en su tierra es el título de un nuevo libro de versos de Ildefonso-Manuel Gil recientemente publicado por la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza. Esta antología temática comprende cuarenta y seis composiciones, que, como indica su autor en el índice, provienen desde uno de sus primeros libros: *La voz cálida,* 1934; *Poemas de dolor antiguo,* 1945; *El corazón en los labios,* 1947; *El tiempo recobrado,* 1950; *Cancionerillo del recuerdo y la tierra,* 1952; *Los días del hombre,* 1968; *De persona a persona,* 1971, y *Poemas del tiempo y del poema,* 1973. «Casi todos los poemas que forman esta antología tienen un espacio aragonés explícito o implícito. Todos han sido escritos en Aragón (Zaragoza, Daroca y Jaca)» [2].

Aragón, Daroca, son parte muy importante en la vida del poeta: «Viví en Daroca desde mis primeros recuerdos hasta octubre de 1928, en que fui a estudiar Derecho a la Universidad de Zaragoza. Pilar (su mujer) y yo somos españoles de Aragón; si se quiere, aragoneses de España». Luis Horno Liria señalaba, hablando de Ildefonso-Manuel: «Además de tener una ideología aragonesa en toda su lírica, Gil ha publicado dos libros neta [cuatro tendríamos que decir hoy], decisivamente aragoneses por su misma temática: *Homenaje a Goya* y *Cancionerillo del recuerdo y la tierra [Luz sonreída, Goya, Amarga luz* y *Hombre en su tierra,* en fecha posterior al trabajo de Horno Liria]... El mundo en la concepción aragonesa de Gil puede explicarse desde

[1] ILDEFONSO-MANUEL GIL: *Hombre en su tierra* (Antología temática), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, pág. 5.
[2] *Ibid.*

Daroca, desde su hogar. Su corazón, en todo caso, tiene sus raíces ahí, y son ésos los polos por los que atraviesan todas sus corrientes» [3]. *Hombre en su tierra* es un canto aragonés. Los poemas que integran este libro nacen de una profunda conciencia de su origen, de una fuerte voluntad de enraizamiento. Un artículo suyo, «El paisaje en la poesía de Leopoldo Panero», describía como característica del poeta amigo «su gravitación sobre la tierra, o si se prefiere, su vuelo desde la tierra. Cuando no se asienta en paisajes reales, concretos, busca un trasfondo de paisaje recordado o toma de la Naturaleza los más bellos elementos —río, nieve, árbol, pájaro—que sustentan comparaciones y metáforas o se transmutan en símbolos» [4]. La idea que aquí expresa Gil sobre la poesía de Leopoldo Panero puede aplicarse muy bien a su propia obra. En este libro nuestro poeta muestra repetidamente una íntima fusión de alma y paisaje, «la escala paisajística ofrece en su obra poética los más bellos planos, con los más delicados matices» [5].

Desde *La voz cálida,* de 1934, canta Gil machadianamente: «La soledad de estos pinos / se junta a mi soledad...»; el paisaje como estado de alma del poeta, pero es en *Cancionerillo del recuerdo y la tierra,* de 1952 [6], donde aparecen más destacadas las notas aragonesas. «Descendiente de darocenses hasta donde la memoria familiar alcanza, nacido y criado en lugares aragoneses (Paniza y Daroca, respectivamente) y habiendo pasado en Aragón la mayor parte de mi vida (Daroca, Zaragoza, Teruel, Jaca), en mi poesía tiene que haber presencias aragonesas, sea cual sea la materia poética y suene como suene su tono. Ha de ser así porque mis vivencias corresponden a esas tierras más que a ninguna otra: siempre he pensado que vida y poesía se entrelazan inseparablemente» [7]. En «Zaragoza está en un llano» nos dice:

«Zaragoza está en un llano
y la Torre Nueva en medio...»
Torre Nueva, ¿dónde estás
que te busco y no te encuentro?

Gil busca la Torre en el recuerdo, donde «Las saetas del reloj» «se pararon para siempre». Sus recuerdos le llevan a una serena meditación del paisaje, donde surge la Torre Nueva:

---

3 LUIS HORNO LIRIA: «Un escritor aragonés: Ildefonso-Manuel Gil», *Zaragoza,* Zaragoza, número VIII, diciembre 1958, págs. 72 y 80.

4 ILDEFONSO-MANUEL GIL: «El paisaje en la poesía de Leopoldo Panero», *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, núms. 187-188, julio-agosto 1965, pág. 81.

5 *Ibid.*

6 Gil reproduce en esta sección del libro las ilustraciones de VICENTE GARCÍA a *Cancionerillo del recuerdo y la tierra,* Zaragoza, *Archivo de Filología Aragonesa,* 1952.

7 ILDEFONSO-MANUEL GIL: *Hombre en su tierra, op. cit.*

Invisible centinela
de nostalgias y de duelos,
penumbroso torreón
en murallas de recuerdo,
azucena entre las rosas
de los tejados, esbelto
varal de nardos cargado
de su aroma soñoliento...

y la Torre se hace en la palabra del poeta «corazón de la ciudad / embalsamado en silencios».

A «Paniza» (pueblo donde nació Ildefonso-Manuel) llega el poeta por medio del recuerdo-sueño del corazón, con sencilla ternura y melancólica tristeza:

En este pueblo nací.
Enero sembraba escarcha
como quien siembra jazmín.

Corrió aquí mi año primero,
¡pero ya no tengo nadie
que me enseñe esos recuerdos!

Pueblo de vid y de olivos:
por aquel tiempo que ignoro
¡cuánto he soñado contigo!

En «Calatayud» encontramos al poeta sumido en el paisaje:

Barrio de la Morería...
La luna teje entre sombras
ensueño de celosías.

El recuerdo de una mano:
hay bendiciones que siempre
le vienen bien a un cristiano.

La calle y yo cuesta arriba.
Entre geráneos y albahacas,
amante desconocida.

¡Amante romana y mora,
Bilbilis, Calatayuth,
ciudad soñada en las sombras!

«El Llano de la Violada» presenta la correlación entre paisaje real y paisaje poético: «Hay un revuelo de cuervos / sobre las tierras quemadas» y el «acre sabor de sangre / blanca y fría de fantasmas» que «viene de pronto a los labios / cuando de tu nombre se habla», nos trae la visión de las:

Sedientas tierras rojizas,
mudo escenario del drama

La «fantasía» que cantan estos versos termina con delicado y transparente humor:

y «aquí pasó»... «fue una noche»...
—frente en susto santiguada—.
Arre, que avanza la noche
y son mis carnes lozanas.
Aquí pasó... ¡no quisiera
que a mí también me pasara!

«Cantar de trilla» logra captar el movimiento de la faena, evocando en la memoria infantil un mundo ya desaparecido:

A la rueda, rueda
del trillo en la era.
... ...

La jota se alarga
como una culebra
que se enrosca al aire
... ...

Dentro de la parva
los críos circean
con la gracia torpe
de las pingoletas.
El viejo calcula
medias y talegas:
la paja al pesebre,
y el trigo a la artesa.

A la rueda, rueda
del trillo en la era.

En «Refrán» está el humor giliano, gracioso, espontáneo y hasta pícaro:

La moza yendo a la fuente
y que allí la espere el novio
son cosas y agua corrientes.

Y tampoco es maravilla
que a veces se rompa el cántaro,
que al fin y al cabo es arcilla.

¡Pero vaya usté a saber
las lágrimas que ha costado
algunas veces la sed!

«Bajo Aragón» recoge una copla que el poeta recrea con honda belleza lírica. La conocida copla, lejos de perder su sabor popular, adquiere dentro del poema de Gil una nueva dimensión humorística. La «blanca flor» y la «verde oliva» se transforman sugestivamente:

«No me tires del manto»
(rueda la tarde clara
sobre olivos y pinos)
«ni de la saya».
Un sueño de milenios
los instintos exalta
entre gritos de arreo
por las cañadas.
«Ni de la mantillica,
que soy casada.»
El cierzo se hace brisa
levantafaldas;
la casadica ríe
ruborizada.

«A la flor,
a la blanca flor,
a la verde oliva.»
¿Dónde está tu marido
que no te cuida
y te deja tan sola,
oliverica?

La tarde cuelga sombras
en los ramajes.
Sube un olor a vida
de los bancales.
Lucha la copla en vano
con el silencio
que abre grutas de espasmos
dentro del pecho
y la casadaviuda
por el sendero,
queriendo coger cardos
coge romero.

«A la flor,
a la blanca flor,
a la verde oliva.»
¿Dónde está tu marido
que no te cuida?

Por el cielo la luna
va de puntillas;
dos sombras se derraman

sobre las viñas.
Tú me quitas el manto
y yo la saya,
mas no digas a nadie
que soy casada.

Las hierbas se doblaron
bajo la vida.

«A la flor,
a la blanca flor,
a la verde oliva.»

La lograda recreación giliana lleva a la copla un sabor nuevo, actual, y al mismo tiempo—contradicción conseguida por la hábil ejecución del poeta—milenario, enraizado en nuestra más acendrada tradición.

«Cancioncilla del Jiloca»; en esta canción al río el paisaje queda humanizado:

El río florece espumas
a su paso por Daroca,
azahar inmarchitable
para sus eternas bodas.
Dicen los juncos que el río
quiere a la ciudad por novia.
¡Y hasta su cauce le duele
cuando ve pasar de largo
sobre su espejo los puentes!

«Muro de San Cristóbal» es un sentido poema a las hermosas murallas darocenses, recuerdo de su infancia. El poeta aparece entrañado en los muros de Daroca: «vives en mi memoria / alzando en la colina de mi infancia / tu leyenda y tu historia». Habla directamente a los viejos muros:

Impasible testigo
de muertes y de bodas,
tu antigüedad conoce
las sencillas historias
de las gentes que fueron a tu lado
más fugaces que un vuelo de palomas.
Hombres que se gastaron
sobre la dura tierra que te apoya,
llevándose al misterio en sus retinas
tu silueta grandiosa.

Las murallas darocenses están «en la escena infantil de mi memoria», son parte «del gusto añejo de mis tiernos años»:

y tu solemne sombra
y silencio acuñado por los siglos
dulcemente se posan
sobre mi corazón que te contempla,
muro de San Cristóbal,
torreón de mis sueños,
cristobalón de las murallas de Daroca.

Es ésta, sobre todo, poesía del recuerdo, que confiere a las diferentes composiciones un delicado temblor o un humor espontáneo y transparente. Usando otra vez las palabras de Gil sobre la poesía de Panero, pero ahora volviéndolas de nuevo a las de aquél, diríase que en este libro «resalta su plenitud de belleza, hondura y unidad. Su visión del paisaje, entrañándolo, fluyendo hacia él y desde él, presenta características adecuadas a las de sus otros temas esenciales y se liga inseparablemente a ellos» [8]. Como señaló Horno Liria en el trabajo citado, «esa voz suya ha estado henchida de amor a su tierra y a su entraña, a su propia y personal historia, que es su recuerdo» [9].

Una lectura atenta de las diferentes composiciones incluidas en esta «Antología temática» muestra que Ildefonso-Manuel Gil mantiene a lo largo de su obra y de sus libros—en niveles de intensidad diferente— un profundo enraizamiento en la tierra. Nuestros apuntes se han ocupado exclusivamente de destacar algunas notas paisajísticas, pero en *Hombre en su tierra* sus versos cantan también al amor a la esposa y a los hijos, a la fraternidad de los amigos, a la consideración filosófico-poética del transcurrir del tiempo, sin que falte la poesía de inquietud social. En sus composiciones están la guerra, el dolor, los crímenes, cantados no desde el exilio, sino desde la España cautiva. Gil, con profunda sinceridad, se ha acercado a todas las circunstancias que le ha tocado vivir para arrancarles brío, inspiración, motivos, y con reverente autenticidad, plasmarlas con gran inmediatez en el poema. Así, sus creaciones poéticas se van cargando de temporalidad, de inquietudes, de alegrías, de esperanza, de angustia, de temores, de vida... [10].

«Pocas veces el vivir y el cantar de un poeta se enraizaron con tanta profundidad en su tierra para erguirse en constante ambición de lo absoluto» [11]. Vida y poesía van hermanadas para este hombre-poeta que escribe por necesidad auténtica del ser. A Ildefonso-Manuel Gil las palabras le nacen:

---

[8] Ildefonso-Manuel Gil: «El paisaje en la poesía de Leopoldo Panero», *op. cit.*, pág. 96.
[9] Luis Horno Liria: *Op. cit.*, pág. 80.
[10] Para un estudio completo de su poesía podrá consultarse mi libro: Rosario Hiriart: *Un poeta en el tiempo: Ildefonso-Manuel Gil*, de próxima aparición.
[11] Ildefonso-Manuel Gil: «El paisaje en la poesía de Leopoldo Panero», *op. cit.*, pág. 96.

en el blanco papel recién llegadas
porque así lo han pedido, lo han querido
haciéndose a sí mismas,
sorprendiéndome
cuando mi vigilancia estaba entera
a su acecho, saliéndome y metiéndose
en el hondón del sueño, en la sustancia
del sentirme existir desconocido,
hombre que está viviendo este momento
de transparente luz en su tiniebla
de soledad,
el tiempo...

La Institución «Fernando el Católico», que es, sin duda alguna, el empeño cultural más importante realizado en Aragón, ha sumado con este libro: *Hombre en su tierra,* una excelente obra a su cada vez más prestigiada actividad editorial.—*ROSARIO HIRIART (134 Popham Road. SCARSDALE, N. Y. 10583 USA).*

NICOLAS RAMIRO RICO: *El animal ladino y otros estudios políticos.* Alianza Editorial, Madrid, 1980, 223 págs.

En la convicción de que el entendimiento de cualquier problema juridicopolítico exige en la actualidad un descenso hasta sus capas más profundas e íntimas, el profesor Ramiro sale a la búsqueda de las verdades capaces de desentrañar los caracteres fundamentales de la vida humana. La tarea no es fácil, pues, como él mismo nos dice, habrá de prestarse atención sólo a las realidades sociopolíticas, históricamente documentadas y sociológicamente interpretadas. Difícil, en efecto, resultará, y en ello insiste el autor con verdadera preocupación, no perder nunca de vista que no hay saber, cuyo objeto concierna al hombre, que sea indiferente a las ciencias políticas y—por tanto—a nuestro convencional «Derecho político».

Es el profesor Ramiro un hombre que piensa y afirma que la cima de cualquier concepto juridicopolítico es la ética, la metafísica, la teología; la raíz de su problemática, empero, es sociológica. Que para el sociólogo no existe lo trivial; en buena parte—dirá—, la sociología consiste en mostrar cómo no hay nada trivial en la vida social. En su concepción de la sociedad, «la moral y el Derecho tienen de común entre sí que su sentido no es sólo que la sociedad y los hombres vivan, sino que vivan mejor. Por eso, moral y Derecho representan ya un

momento más humano de la sociedad, pues quieren infundir a la convivencia social el carácter fundamental de la vida humana: desvivirse por mejor vivir».

Estas ideas las sustenta el profesor Ramiro al tratar los diversos temas objeto de los escritos recogidos en el presente volumen: el Derecho político como teoría del conflicto; la soberanía; el porvenir de los derechos individuales; la guerra y la técnica; la sociología, los sociólogos y los economistas; la sociedad, las clases y la clase proletaria; la filosofía en la sociedad, y la tarea de traducir. Ideas básicas que configuran una visión armónica y profunda de la realidad humana, de las cuestiones fundamentales en torno a la ciencia política, que se reitera a lo largo de todos estos trabajos, publicados entre 1949 y 1974 en diversas revistas especializadas, con excepción del dedicado al tema, muy conocido para él, de la traducción, que es recogido aquí por vez primera.

El más extenso de los trabajos incluidos en este primer y único libro del autor es igualmente inédito: *El animal ladino,* subtitulado «Ensayo de antropología política imaginativa», que concluía al fallecer inesperadamente cuando estaba a punto de irrumpir la primavera de 1977, y que constituye para los profesores Murillo Ferrol y Díez del Corral, que prologan la obra, «el intento de reconducir el saber político a una antropología básica, que explica bastante más que el comportamiento político».

Algunos de los problemas vitales del hombre, los surgidos de aspectos entroncados con las relaciones culturales, laborales o alimenticias (el grave y actual problema del hambre), son tratados en las páginas de *El animal ladino* de una manera directa y abierta, crítica y decidida, enfática a veces.

El punto de partida de «cualquier análisis antropológico serio y ponderado—afirma en este ensayo—tendrá que continuar siendo el trabajo, la más verosímil raíz del poderío humano». Y su guía inicial particular «seguirá siendo—y no por moda ni filiación de otro género—Karl Marx, aunque se trate de un insólito Marx, críticamente emparedado entre un griego, Aristóteles, y un inglés, Thomas Hobbes». Un animado diálogo con estos autores clásicos, sobre todo con los dos primeros, se convierte así en una constante a lo largo de todo el ensayo, y evidencia el profundo conocimiento y el certero aprovechamiento obtenido, a lo largo de las numerosas y profundas lecturas de los mismos, por nuestro autor.

Como característica general a destacar en todos los textos del doctor Ramiro, catedrático de Derecho político, ha de verse, por encima de todo, una inspiración común de preguntarse cuáles son los problemas esenciales con que se enfrenta el hombre, y la pretensión de hallar para los mismos las respuestas humanamente más relevantes.

En una visión admirablemente sintética de en qué debe consistir la maldad o bondad de un libro, supo comprender que ésta reside «en la acción catalizadora que los pensamientos vertidos en sus páginas ejercen sobre la mente de quien los lee». En su escribir lento y pausado, lúcido, no dejó atrás ni ésta ni ninguna de las ideas por él consideradas como básicas, por fortuna.—*ANGEL GOMEZ PEREZ (Joaquín María López, 44. MADRID-15).*

RAFAEL MONROY CASAS: *Perspectiva social y relaciones humanas en el teatro de Arnold Wesker.* Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1979, 209 págs.

En el teatro de Arnold Wesker, el héroe se configura casi siempre como un «héroe político»; de ahí que la mayoría de las veces su acción dramática adquiera proyección de empresa política. Sus obras son la ocasión para poner de relieve el testimonio del esfuerzo de los humildes por sobrevivir. Parece como si el fervor político de la convicción fuera la única posibilidad de continuar la lucha para aquellas personas que viven en la pobreza. Así, el escenario pone en movimiento un ambiente de amargura y de violencia, en donde las palabras «están más al servicio de la incitación que del consuelo».

Por otro lado, y como señala J. Russell Taylor, con A. Wesker, más que con cualquier otro dramaturgo de su generación, es virtualmente imposible considerar el hecho dramático, la producción literaria, el objeto artístico, como situaciones distintas de las opiniones políticas y actitudes vitales de su autor. De esta manera, la simbiosis entre dramaturgo y producción da como resultado que la escena se convierta en el medio adecuado para la expresión y dramatización de las ideas personales. A este respecto, Rafael Monroy cita las siguientes palabras del propio A. Wesker: «La idea de que los personajes deben hablar por sí mismos es muy extraña. No ocurre así en la vida: no dejamos que la gente hable por sí misma. Sus palabras se ven constantemente filtradas por nuestras sospechas, nuestra capacidad limitada de entendimiento, nuestro escepticismo, nuestros juicios inteligentes... ¿Por qué, pues, vamos a dejar que nuestros personajes digan cualquier cosa, lo primero que se les ocurra? No. No por qué, sino ¿cómo les vamos a dejar?» Es evidente que si un texto confiere un significado, una impresión, un testimonio, un mensaje, todas estas realidades artísticas tienen su exis-

tencia determinada por la colaboración creadora del autor y la lectura interesada y expectante del espectador. El texto no existe ni siquiera como secuencia de posibles hasta que no se le construye; a partir de aquí se torna en secuencia de signos. Y es frente a este texto al que ha dado forma cuando la ignorancia del autor es terrible y cierta. Tenemos que decir con T. S. Elliot que el poeta no tiene una «personalidad» que expresar, sino un medio particular y específico, que es un medio y no una personalidad, en el que las experiencias e impresiones se combinan de maneras inesperadas y peculiares y que, por tanto, una crítica honrada y una apreciación sensible debe centrarse no sobre el poeta, sino sobre la poesía.

El presente trabajo de Rafael Monroy, que estamos comentando, pertenece al tipo de producción crítica que atiende más a la ignorancia y curiosidad del lector que a la idiosincrasia y contexto sociocultural del autor. Es decir, fija el foco del análisis en el texto. Su método es recorrer una por una todas las obras dramáticas de Wesker siguiendo el orden cronológico de su aparición en el mercado, su representación, tratando de explicar en cada una de ellas por separado de qué modo la acción dramática halla un sentido a la estrategia del escenario y permite unir a los personajes y el sistema lingüístico y formal que los apoya con un mensaje. Los niveles de acción, la estructura dramática, el estudio de los personajes y sus reacciones, confluyen al final de cada análisis en una recapitulación parcial, y en una recapitulación general al final del libro. Sin embargo, recomendamos leer despacio, dejando reposar cada uno de los capítulos. Si es preciso hay que volver a releer para componer con claridad el marco, los decorados, los temas, las relaciones, etc., e ir formando así una visión de conjunto.

Hemos dicho que Rafael Monroy se ciñe a la expresión objetiva del drama y que, por tanto, sigue con fidelidad un primer presupuesto. T. S. Elliot nos marca de nuevo la segunda prioridad: «Ningún poeta, ningún artista, alcanza a construir un significado solo y por sí mismo. Su labor y la significación de su obra brota de la deuda que tiene contraída con todo aquello que le rodea. En particular, su apreciación es la apreciación de su relación con otros poetas y artistas, y en consecuencia no se le puede valorar aisladamente, sino que debemos verlo a través del 'contraste y la comparación'». Y entendemos que en el trabajo que comentamos esta ausencia de contraste y comparación no es un defecto, sino el resultado de una elección de perspectiva analítica. Sin embargo, tratándose de un libro de divulgación, cuya pretensión es más informativa que totalizadora, hubiese sido una positiva aportación el situar a Wesker con y frente a los—por ejemplo—«Angry Young Men», habida cuenta de que su «comportamiento y escritos estaban intentando res-

ponder al reto de una sociedad cerrada en sí misma, cuyos ataques eran una crítica política e iban dirigidos exclusivamente contra el *establishment*». O explicar que el hecho de que el «diálogo es importante, puesto que es el único medio de llegar a los demás», se debe a que es tomado como el único instrumento que permite el paso de la ideología a la acción, de la retórica al mensaje, y que estas utilidades dramáticas, que fundan la elaboración del sistema lingüístico en la erradicación de los «pasos» descriptivos, son aportaciones que Wesker debe al teatro de Brecht y al movimiento del realismo social en la literatura y el arte.

Brecht, por una parte, indica que «un esfuerzo muy serio debe hacerse para hallar nuevos medios de representación», y que todo el desarrollo dramático no sirve para presentar la crisis, sino que ayuda a elaborar un ritmo que acompasa la marcha de la acción hacia el momento culminante de la «anagnorisis». Por otro lado, que puesto que el marxismo ha mantenido siempre que son los trabajadores del mundo el adecuado instrumento para derrocar los sistemas sociales existentes, se deduce que para el realismo social las cualidades humanas a potenciar en el arte son aquellas que pertenecen a la clase trabajadora: su lenguaje y sus «desviaciones» lingüísticas, sus puntos de vista, sus emociones, sus experiencias típicas, en una palabra, su estilo de vida. Así lo ve y lo siente A. Wesker, y su visión y sentimiento son las líneas maestras por las que discurre el trabajo de Rafael Monroy, un tanto difuso quizá por querer abarcar mucho en poco espacio, pero fiel, en definitiva, a la realidad y a la técnica que el dramaturgo utiliza.—*RICARDO SOLA BUIL (Dpto. de Lengua y Literatura Inglesa. Colegio Universitario. SORIA).*

LOS CUENTOS MARAVILLOSOS FRANCESES *

En 1696 se publican las *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités,* atribuidos a Charles Perrault. El 1 de marzo de 1697, el abate Dubos escribe a su amigo Bayle: «Madame d'Aulnoy añade un segundo volumen a los *Contes de ma mere l'Oye* ('Cuentos de mi madre la Oca'), de M. Perrault. Nuestro siglo parece un niño cuando se trata de libros: necesita cuentos, fábulas, novelas e historietas. *Hic*

* JACQUES BARCHILON: *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire,* Librairie Honoré Champion, Editeur. 7, Quai Malaquais. París, 1975.

* MADAME D'AULNOY: *Cuentos de hadas.* Traducción de José-Benito Alique, Ed. Bruguera, Barcelona, 1979.

meret aera liber sosiis hic et mare transit. Todos éstos son los que enriquecen a los libreros, y que se reimprimen en Holanda».

Y así es, en efecto. En 1698 aparecen los *Contes nouveaux, ou les Fées à la mode,* publicados chez Barbin en tres volúmenes, firmados por Madame la Contesse d'Aulnoy. Todavía en 1785, casi un siglo después, se edita en Amsterdam la más fabulosa colección de cuentos de hadas, que consta de 41 volúmenes, que hoy son para nosotros la fuente más rica de toda la inmensa producción de relatos fantásticos publicados en el siglo XVII, en cuyos tomos están los cuentos de Madame d'Aulnoy de la presente edición.

* * *

Por lo que respecta a la autora tenemos que decir que Madame d'Aulnoy será la protagonista de un cuento de hadas y, al mismo tiempo, de una novela folletinesca de fondo tenebroso. Conocida entre nosotros como la Condesa d'Aulnoy por su famoso y discutido *Viaje a España,* donde no se sabe bien si la escritora describe lo que ve o inventa realidades, hoy sabemos que no tuvo ese título y sí el de baronesa, lo cual tiene algo de impostura, de imaginativa y fantástica mentira ilusoria.

Su nombre de pila fue el de María Catalina Jumel de Berneville, y su nombre de escritora: Madame la Contesse d'Aulnoy. Nacida en Berneville, pequeña señoría vecina a Bour-Archard (Eure), en 1650. Sus padres fueron Nicolas-Claude Le Jumel y Judith-Angelique Le Coustelier. Al morir el padre, la madre se casó en segundas nupcias con el Marqués de Gudannes o Gudaignes, que más tarde fue gobernador de Dôle, y en 1649 intervino en la protestación de los 167 gentilhombres antiguos. Judith-Angelique muy pronto volvió a quedar viuda.

María Catalina Jumel casó muy joven, a los dieciséis años, el 8 de marzo de 1666, con François de la Motte, Barón d'Aulnoy, de edad de cuarenta y seis años. Este caballero parece ser que era apuesto, lo que se dice *un bel homme,* y fue *valet de pied,* o sea, criado de cámara de Cesar Duc de Vendome, que tanto se complacía en tener a su servicio a caballeros de buena planta. Del Duque de Vendome, Saint Simon, en sus *Memorias,* hace el más espantoso retrato que pueda concebirse.

Del matrimonio en breve tiempo nacieron Marie Angelique (26 de enero de 1667), Dominique-Cesar (22 de noviembre de 1667), Anne (27 de octubre de 1668), Judith-Henriette (14 de noviembre de 1669) y siete años después Thérésse-Aymée (13 de octubre de 1676), o sea, que a los diecinueve años Madame d'Aulnoy era madre de cuatro vástagos, uno de los cuales, el niño, murió muy joven, y a los veinticinco

tuvo su última hija, con la que más adelante viajaría a España. Las tres últimas hijas, según datos de Hozier, no fueron reconocidas por Mr. d'Aulnoy, y en las actas del bautismo se dice: «el padre, ausente».

El Duque de Vendome ocupó a François de la Motte en sus asuntos de guerra en 1650, y gracias a eso compró la baronía d'Aulnoy en Brie, que le vendió Claude Gobelin en 1654 al precio de 150.000 libras. El Barón d'Aulnoy murió a los ochenta años, en 1700, como *pourvoyeur et controleur de S.A.S. Monseigneur le Prince,* no sin antes haber pasado por un extraño proceso, en el que intervinieron su mujer, Madame d'Aulnoy, y su suegra, de la que se sabía que era mujer de espíritu y muy intrigante. François de la Motte fue sometido a un proceso de lesa majestad, ya que se le acusaba de atentar contra el rey. La acusación fue hecha por dos gentilhombres, los señores de Lamoziere y de Courboyer, según se decía instigados por la Marquesa de Gudannes y su hija, Madame d'Aulnoy, amigas de ellos.

El tema del tenebroso asunto parece ser una malversación de fondos, ya que François de la Motte había prestado 108.000 libras del erario público a dichos caballeros, que resueltos a no devolverlos urdieron esta acusación. El complot tendría como resultado la condena de La Motte y la solución de los asuntos económicos para los cuatro cómplices mediante la expoliación de su fortuna. El misterioso *affaire* está reseñado en los papeles de los archivos de la Bastilla. La Motte, Barón d'Aulnoy, detenido por Colbert, fue puesto en libertad e hizo una restitución voluntaria al rey. Murieron en el cadalso los señores de Lamoziere y de Courboyer, y ellas quedaron impunes, aunque se habla de la fuga sensacional de Madame d'Aulnoy, después de estar escondida en un catafalco. La madre se fue a Roma y nunca más volvió a Francia.

Posteriormente, otro asunto referente a Madame Carlier-Ticquet, acusada del asesinato de su marido en el que se vio mezclada Madame d'Aulnoy, estuvo a punto de llevarla al patíbulo. Intrigas dignas de figurar en las novelas de E.T.A. Hoffmann, al estilo de «Mademoiselle de Scudery».

En 1669 muere el barón d'Aulnoy. Saint Evremont (1610-1703), el escritor y hombre de mundo, muy amigo de Madame d'Aulnoy, le da el pésame en una carta, de una forma galante e irónica. El representante del libertinaje elegante, el distinguido, agnóstico y epicúreo caballero, en su misiva ingeniosa, dice mucho más de lo que podamos decir nosotros.

En 1705 muere Madame d'Aulnoy, el 14 de enero, a la edad de cincuenta y cuatro años, en su casa de la rue de Saint-Benoit. El acta

de defunción fue redactada en la sacristía de la iglesia de San Sulpicio. Se conservan dos retratos de ella, que dan idea de una vivaz y opulenta belleza, uno de ellos grabado por Bazán y otro, según una estampa del siglo XVII, reproducido en el *Magasin Pittoresque* en 1870.

* * *

No son inútiles los datos biográficos de Madame d'Aulnoy, aunque a algún lector puedan parecer excesivos en su pormenor. Hay más todavía: Judith Angélica, la Marquesa de Gudannes, finalmente, fue a recalar a España, a la Corte de Madrid, después de haber facilitado unos documentos secretos de la diplomacia francesa a la diplomacia española. Muy protegida por la Reina María Luisa de Orleans, allí quedó establecida. Para ver a su madre, en 1679, Madame d'Aulnoy se trasladó a Madrid, donde la encomendó a su nieta y ahijada Judith-Enriqueta. Esto da motivo al famoso e interesantísimo libro titulado *Relation du voyage d'Espagne* (1679), al que precedió *La Cour et la Ville de Madrid, Memoires de la Cour d'Espagne* (1678), mezcla extraña y curiosísima de realidad y fantasía, ya que Madame d'Aulnoy dice ver por las calles de Madrid, y en especial por la plaza de Oriente, mujeres vestidas de hombre, cuando sólo existían en las comedias de Lope, Tirso y Calderón. Estos son los principios de la escritora. Muy asidua de los salones elegantes de París, amiga de aristócratas, políticos y literatos, Madame d'Aulnoy empieza a escribir cuentos de hadas, conforme a la moda de la época, que gustaba de lo maravilloso, de lo feérico, unido a lo pastoril y sentimental, porque de todo van a tener estos cuentos.

Una tradición folklórica, acuñada por el italiano Giovan (o Gian) Battista Basile (1637-?) en *Lo cunto de li cunti* («Cuento de cuentos»), sirvió de iniciación a esta serie de relatos que hicieron furor en la Corte del Rey Sol. Basile fue una de las fuentes principales de Perrault y de Madame d'Aulnoy, sin que puedan negarse otras varias procedentes de la antigüedad y, sobre todo, de la mitología clásica. El propio Perrault lo reconoce en el prefacio a sus cuentos, cuando dice:

> «Las fábulas milesias, tan célebres entre los griegos, no eran de otra especie que las fábulas de esta colección (se refiere a sus cuentos). La historia de *La Matrona de Efeso* es de la misma naturaleza que la de *Grisélides:* una y otra son novelitas, es decir, relatos de cosas que pudieran haber sucedido y que no atacan en absoluto la verosimilitud. La fábula de *Psique,* escrita por Luciano y por Apuleyo, es una ficción semejante a un cuento de viejas, como *Piel de Asno.* Y vemos que realmente Apuleyo ha hecho que lo cuente una vieja a una jovencita...»

Tradición grecorromana, unida a la tradición migratoria de la cuentística oriental, reelaboración italiana y también española, todo contribuye a que de golpe, como una maravillosa exhibición de fuegos artificiales en una Corte propicia a la fiesta y al espectáculo, los cuentos de hadas estallen en el cielo deslumbrante y barroco de una Corte suntuosa y esplendente.

A todos estos fondos y temas tradicionales, relatados con cierta sencillez por Perrault, suceden inmediatamente los cuentos de Madame d'Aulnoy, con detalles ingeniosos y picantes, volutas decorativas de su imaginación e inventiva desbordada, con esa sutilidad de medios para sorprender y admirar. Madame d'Aulnoy va a ofrecer a sus contemporáneos un bordado fantástico y maravilloso.

Aunque parezca sucesora de Perrault, algún crítico agudo, como Marc Soriano, aventura en sus investigaciones que:

> «como los *"Cuentos" de mi madre la Oca* son la colección más difundida, la más célebre, Perrault se convierte en el "inventor" de un género en el que Madame d'Aulnoy y Mademoiselle L'heritier ya habían practicado antes que él».

Los cuentos que escribe Madame d'Aulnoy se publican con el título de *Les contes des fées et les fées à la mode* («Cuentos de hadas y las hadas a la moda»), y son los siguientes:

Gracieuse et Persinet, La belle aux cheveux d'or, L'oiseau bleu, Le Prince Lutin, La Princesse Printannière, La Princesse Rosette, Le ramean d'or, L'oranger et l'abeille, La bonne petite souris. Todos ellos son independientes. Luego la escritora escribe una novela española titulada *Don Gabriel Ponce de León,* que contiene tres cuentos: *Le mouton, Finette-Cendron* y *Fortuné,* y luego aislado el cuento de *Babiole.* A continuación una segunda novela española: *Don Fernando de Toledo,* en la que se insertan: *Le nain jaune* y *Serpentin verd.* Luego tres cuentos separados: *La Princesse Carpillon, Le grenouille bienfaisante* y *La biche au bois.* En la novela que sigue: *Le gentilhomme Bourgeois,* están incluidos: *La chatte blanche; Belle-Belle, ou le Chevalier fortuné; Le pigeon et la colombe; La Princesse Belle-Etoile et le Prince chéri; Le Prince Marcassin; Le Dauphin.* En total, 24 cuentos y tres novelas. Entre estos cuentos siempre se han seleccionado como los mejores siete: *La belle aux cheveux d'or* («La bella de los cabellos de oro»), *L'oiseau bleu* («El pájaro azul»), *La bonne petite souris* («La ratita bondadosa»), *Le nain jaune* («El enano amarillo»), *Serpentin verd* («El serpentón verde»), *La chatte blanche* («Gatablanca»), *Le Prince Marcassin* («El Príncipe Jabalí»).

Siete cuentos muy bellos y representativos, que alcanzaron gran difusión y dieron fama a la autora. Todavía hoy J. P. Sartre, en su autobiografía de «Les Mots», dice:

> «Mis primeras historias sólo fueron la repetición de *El pájaro azul, Del gato con botas,* de los cuentos de Maurice Bouchor»,

y se atribuye un papel activo en estos cuentos de hadas y de magia.

Madame d'Aulnoy no actuó sola. Al mismo tiempo que ella escribieron esta clase de cuentos alegóricos o feéricos Madame de La Fayette, Mademoiselle de La Force, Mademoiselle L'heritier, Mademoiselle de Scudery, Madame de Villedieu, de Fontaine, de Murat, d'Aulneuil, toda una constelación de hombres y mujeres que hacían gala de mundanidad, de *bel sprit,* y ellas herederas de las *preciosas,* ostentaban una fantasía exquisita, no exenta de extravagancia decorativa, en que la frivolidad y la seriedad moral formaban una extraña y rara mezcla. Recordemos, una vez más, que los cuentos de Perrault se titulaban *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités.*

En la estructura del cuento de hadas de Madame d'Aulnoy entra como *coda* final la moralidad versificada, que es una forma de aviso contra los peligros del mundo o contra los vicios.

Es evidente que todos estos cuentos, que luego han pasado a los niños, fueron escritos para la sociedad de la época, para las damas y caballeros de salón, donde primeramente se leyeron. En seguida se difundieron entre el gran público como lectura recreativa.

Como toda obra de arte, los cuentos de hadas en general, y los de Madame d'Aulnoy en particular, son objeto de diversas interpretaciones. Admiten desde una lectura superficial hasta una lectura profunda. Schiller reconoce que:

> «Encontraba un sentido más profundo en los cuentos de hadas que me relataban durante mi infancia que en las verdades que la vida me mostraba.»

El poeta filósofo comprendía el profundo simbolismo que se encierra en estos relatos maravillosos. Estas son las mismas razones que aduce hoy día el psicólogo Bruno Bettelheim en su libro *The uses of enchantement,* cuando defiende los cuentos de hadas porque «enriquecen la vida del niño no sólo divirtiéndole, sino estimulando su imaginación y propiciando sus sentimientos positivos, al enseñarle que hay que luchar contra las adversidades». Y añade:

> «Los cuentos de hadas, mientras le divierten, le aclaran su propia personalidad y favorecen el desarrollo de la misma. Hay tantos signifi-

cados a niveles tan diferentes que enriquecen la vida del niño mucho más de lo que pudiera hacerlo cualquier libro, imposible de compararse a los cuentos de hadas.»

En los cuentos de hadas es evidente que no se está a merced de los azares de la vida, y los complicados obstáculos que hay que salvar, y las pruebas a las que hay que someterse, demuestran que el mundo no es fácil. Todo ello, bajo la metáfora de hadas, brujas, espíritus, animales que hablan, naturaleza animada—que puede resumirse en alegoría y metáfora—, produce el encantamiento del lector y la salvación.

¿Qué significación si no tendría entonces el tema frecuentísimo de la metamorfosis, de esa maravillosa metamorfosis, que es una salvación final? El jabalí que se convierte en príncipe, la gata blanca en bella princesa, el serpentón verde en apuesta criatura, la ratita bondadosa en exquisita joven, es el resultado de la lucha que termina en triunfo, unas veces por mor de la bondad, de la paciencia o de la perseverancia, pero siempre por una continuada e incansable actividad en pos del logro. También será así en *La bella y la bestia,* de Madame Le Prince de Beaumont. Y en última instancia, ¿nosotros mismos no estamos a veces metamorfoseados en monstruos que esperan su liberación? ¿No era así el proceso de Segismundo en *La vida es sueño,* cuando pasa de ser una fiera, un bruto, en su oscura caverna, a ser un caballero que renuncia a sus instintos bestiales? Como en un cuento de hadas, Calderón realizó la más maravillosa de las metamorfosis. Así se despojan de sus pieles zoológicas los caballeros y las damas de los cuentos de Madame d'Aulnoy, y renacen ellos y se transforman en seres bellísimos y radiantes en su nueva vida.

Psicológicamente, la metamorfosis es el momento fantástico de la conversión. Es instantáneo. Es prodigioso. Es como un milagro. A veces se debe a un talismán, pero la mayor parte de las veces es la obra del propio carácter o de otro carácter íntimamente ligado al ser objeto de la metamorfosis. Y suele coincidir con el desenlace.

Si consideramos las estructuras de los cuentos desde el punto de vista de la investigación, como han hecho Stith Thomson y Vladimir Propp, al estudiar el cuento en general y los cuentos folklóricos, en los de Madame d'Aulnoy observaremos que se cumplen las reglas rituales de esta clase de narraciones. Al principio, una carencia, y luego una búsqueda, numerosos obstáculos para llegar al final feliz, aunque a veces haya alguna excepción. Hadas buenas y hadas malas, la repetición del número de tres hermanos o de tres hermanas, siendo el pequeño y la pequeña diferentes. Y, sobre todo, la dualidad: princesa bella y princesa fea, y la reiteración, como ya hemos visto, de la metamorfosis.

Esto hace que la lectura discurra conforme a unas reglas preestablecidas y el lector adivine muy pronto lo que va a suceder. Pero no obstante las estructuras más o menos fijas y adivinables, como quien escribe es un poeta, toda esta urdimbre clasificada es esplendorosamente bella y coloreada: el serpentón verde, la gata blanca, el enano amarillo, el pájaro azul... El esteticismo más refinado está en las páginas de los cuentos de Madame d'Aulnoy, no exento de cierta exageración irónica propia de una feminidad consciente de sus desvaríos. Ella adora los trajes de brocado refulgentes de perlas, rubíes y esmeraldas; los terciopelos verdes cubiertos de oro, y las coronas de tiernos jazmines y rosas olorosas. En palacios de cristal y diamante se alojan las féricas protectoras, que cuando emprenden sus viajes van conducidas por corceles etéreos o en carruajes tirados por cisnes. Andersen y Grimm encontraron ya esta materia en los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy, ¿y qué decir de Oscar Wilde; Mauricio Maeterlinck, el de «El pájaro azul», y de Rubén Darío, a finales del siglo XIX? ¿Y de la predilección de Italo Calvino, su editor y comentarista italiano?

En nuestros días, que tanto se han olvidado los cuentos de hadas, en un prosaísmo destructor y seco, únicamente los amantes de la música de Mozart podrán comprender al instante la belleza de este material poético, que vuelve a revalorizarse. «La flauta mágica» es como un cuento de hadas de Madame d'Aulnoy, que, a su vez, parece una pequeña ópera. En «Graciosa y Persinet» se representa una ópera. Y hasta el humor y la gracia de las óperas bufas mozartianas tiene mucho que ver con las ocurrencias divertidas y el espíritu cómico de la escritora. ¡Cómo se divierte Madame d'Aulnoy en la descripción de los vestiditos del príncipe jabalí, que trata de parecer un rorro distinguido! ¡Qué graciosa cuando explica que a la princesa la servían veinte tarros de confitura! Más de una vez nos reímos con la fresca burla y el donaire de la d'Aulnoy. Gracias a esta ironía y a estas ingenuidades, los cuentos adquieren tonos tornasolados. Tanta belleza, tanta fantasía e imaginación, no pudieron impedir que casi al tiempo, en 1699, el abate Villiers elevara su voz contra este desbordamiento de la *féerie* y escribiese su *Entretien sur les contes des fées et sur quelques autres ouvrages du temps pour servir de preservatif contre le mauvais gout,* en el cual critica la fantasía sin reglas y la falta de ingenuidad. La polémica de los cuentos de hadas estaba iniciada y duraría hasta nuestros días. Es la misma polémica que suscitó el teatro español y el conceptismo.

Inútil. Se ha iniciado el retorno a las hadas en el mundo contemporáneo, y hoy volvemos los ojos para contemplar el desfile presuroso de

los espíritus elementales en su cabalgada nocturna entre los bosques, mientras parejas de amantes los persiguen.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-13).*

ENTRELINEAS

KARL KORSCH: *La concepción materialista de la historia y otros ensayos.* Traducción de Juan Luis Vermal, Ariel, Barcelona, 1980, 225 págs.

La miscelánea de Korsch aquí presentada abarca trabajos del septenio 1924-1931, una época crucial en el desarrollo del pensamiento marxista por el desafío que significó para él la consolidación de la revolución soviética a través de la línea Lenin-Stalin y las sucesivas crisis de desgajamiento que ella produjo.

El texto central es una larga crítica de Korsch a Karl Kautsky, ideólogo de la socialdemocracia, al cual enfrenta en dos temas principales: el sustento filosófico de su sistema y la caracterización de su postura.

La embestida contra Kautsky tiene tradición y se proyecta en discusiones de familia dentro del marxismo que llegan hasta nuestros días: se trata de leer a Marx desde Hegel o desde una línea evolucionista que se toca con Spencer y Darwin. El marxismo kautskyano trata de explicar la sociedad por medio de un sistema de leyes de tipo natural, como si fuera la culminación del progreso biológico de la materia. Así, el científico social sólo debería «descubrirlas», pues estarían ya dotadas de ineluctabilidad, como corresponde a toda legislación natural.

En cuanto al sesgo ideológico de Kautsky, Korsch es tajante y lo exilia del marxismo y aun del pensamiento proletario: es una mentalidad burguesa radicalizada, que cree en el progreso del sistema capitalista y en el rol movilizador de la burguesía industrial frente a los otros sectores de la clase dominante.

Otro sector del libro está compuesto por breves artículos y notas bibliográficas del período más claramente leninista de Korsch, quien consideraba a Lenin un revitalizador y un restaurador de la dialéctica marxista, en un panorama de confusión filosófica. Comentando a Lukács o enfrentando a Thalheimer y a Rosa Luxemburgo, Korsch insiste en que la ciencia proletaria marxista no es ni la ciencia teórica del científico

puro ni la ciencia pragmática del científico burgués, sino la reflexión de la lucha de clases y la praxis revolucionaria en la teoría, no como mero reflejo pasivo, sino como examen de la acción de la clase trabajadora en lucha por su emancipación. Desde luego, esta clase no medita por sí misma, sino por la mediación de sus dirigentes y aun de sus líderes con un fuerte contenido personalista. Esta mediación se escapa del discurso de Korsch, defensor, sin saberlo, de la espesa burocracia creada por la Tercera Internacional. Tampoco aparece en el texto la cuestión, ya planteada entonces, del carácter socialista del Estado soviético.

En notas posteriores (*Crisis del marxismo* es de 1931), el autor toma distancias y esboza un planteo crítico de riquísimas consecuencias: caracteriza históricamente al marxismo como un hecho del pasado, la filosofía que trataba de dar cuenta de la lucha revolucionaria de la clase obrera en la primera mitad del siglo XIX, para convertirse, en la segunda mitad, en una ideología revolucionaria paralela a la vida de un proletariado ya alejado de planteos revolucionarios y dominado por las líneas del sindicalismo libertario y del reformismo. Este desbordamiento histórico obliga al marxismo a formular una nueva teoría de la revolución si quiere seguir siendo la conciencia revolucionaria del proletariado (esto tiene miga: ¿no está ejemplificada esta conciencia por el proletariado ruso?).

En esta línea se inscribe el trabajo final del libro, sobre la dialéctica de *El capital,* que Korsch entiende centrada en la categoría de fetichismo de la mercancía y en la visión del capitalismo en función de su transformación revolucionaria, lo que da a la ciencia marxista su carácter de «proletaria y revolucionaria» (y entonces, ¿qué tal de científica?).

Las discusiones familiares del marxismo no han cesado. Los problemas abiertos por el corazón de los textos marxianos tampoco. Acaso no tengan solución y las aporías sigan tensas como en el primer momento. La obra de Korsch, en todo caso, contribuirá a que el pensamiento de Marx, en tal estado de apertura, supere la peligrosa cristalización del dogma.—*B. M.*

FREDRIC JAMESON: *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso.* Traducción de Carlos Manzano, Ariel, Barcelona, 1980, 229 págs.

Si, como moda, el estructuralismo parece extinguido desde principios de la década anterior, por sus implicancias filosóficas se entronca con una tradición importante en este siglo, y por ello parece destinado a ca-

racterizar una de las opciones del pensamiento actual. Esto es lo que parece haber movido a Jameson a trabajar sobre los modelos del pensamiento estructuralista, en las vertientes que proponen la lingüística de Saussure, el formalismo ruso y el positivismo lógico.

De Saussure, el estructuralismo ha tomado los pares significado/significante y diacronía/sincronía, pero congelándolos en unas oposiciones eternas y carentes de historia, en lugar de resolverlas dialécticamente, como señala una de las posibles salidas saussurianas.

Al examinar a los formalistas rusos, Jameson se detiene en el efecto de extrañamiento (algo contado por el arte debe producir el efecto de ser contactado por primera vez), de la autorreflexión literaria (toda obra es un señalamiento reflexivo: se trata de un hecho de la literatura) y de la paradoja sobre la historia formulada por Eichembaum: la historia trata de lo que cambia, pero en la medida en que no cambia; de otra manera sería ininteligible. No es la ciencia del cambio, sino de lo inmutable.

Los principales nombres del estructuralismo ocupan la mayor parte del libro, pero no en cuanto panorama de sus doctrinas, sino en una suerte de antología de sus temas centrales: la epistemología de Althusser; la teoría del mito de Levi Strauss; la lectura de Lacan sobre Saussure; las relaciones entre escritura, cuerpo y sociedad en Barthes; la crítica del sentido en Greimas; la teoría de la huella en Derrida.

El estructuralismo francés nace con Levi Strauss, cuando éste decide que la ciencia social más desarrollada es la lingüística y aplica el modelo por ella propuesto a la estructura de los parentescos (Mauss leído en clave saussuriana). Pero ahondando tendenciosamente esta propuesta inicial, otros estructuralistas, más papistas que el Papa (y más veleidosos, pues abandonarán como moda lo que Levi Strauss sigue sosteniendo como método), empujarán el principio al espacio del escepticismo kantiano. Nada sabemos de las cosas en sí mismas, sólo tenemos de ellas los indicios que nos dan las formas del lenguaje, de algún modo constitutivas de la realidad y del discurso sobre la realidad. El pensamiento está preso en la cárcel del lenguaje y, como dice Ricoeur, no puede salir de ella por haberse eliminado (como no ocurría en Kant) el sujeto trascendental, so pretexto de que es un artefacto inventado por el humanismo y ahora obsoleto.

Al caracterizar filosóficamente al estructuralismo como un neokantismo que no puede salir de sus atolladeros, como salió la filosofía racionalista hacia la dialéctica, Jameson explica indirectamente los alcances y las vallas insuperables puestas por la escuela a su mismo quehacer.

Jameson también se ocupa de otros contactos del estructuralismo (con la filosofía de los arquetipos y con Heidegger, por ejemplo), así como

de las relaciones engañosas con Marx y Freud, a partir de fórmulas sonoras, aunque finalmente nebulosas, como la «ruptura con toda la tradición filosófica occidental» (como si hubiera una sola) y la refundación del pensar (como si fuera tan sencillo cortar el hilo de la historia y hacer abstracción de lo vivido). Fiel al principio hegeliano de que «el ser esencial es lo que ha sido», Jameson relee a los estructuralistas tirando de los velos ocultadores y haciendo luz en los ángulos sugestivamente más oscuros.—*B. M.*

Historia del marxismo. El marxismo en la época de la II Internacional (2). Traducción de Máximo Loizu, Bruguera, Barcelona, 1980, 311 págs.

Dentro de la historia del marxismo programada por un colectivo donde figuran Eric J. Hobsbawn, Franz Marek y Ernesto Ragionieri, entre otros, y que abarca una docena de volúmenes, el presente cubre el período que señalan el final de Engels y la revolución espartaquista en Alemania durante la primera postguerra.

El tiempo cubierto por el estudio se centra en las figuras más importantes de la Segunda Internacional, deteniéndose en las elaboraciones ideológicas de Bernstein y Kautsky, así como en las variantes leninistas y espartaquistas que ya tienen definido perfil a fines de la década del diez. Como puede observarse, es una época rica en significantes decisivos para el marxismo: de algún modo, todo su dramático destino está diseñado por las tensiones que llevan de la socialdemocracia al putschismo, pasando por las posiciones radicalizadas.

El marxismo se forma aprovechando la experiencia del proletariado revolucionario en la primera mitad del siglo XIX, o sea, en lo más duro de la acumulación capitalista de la revolución industrial. En la segunda mitad de la centuria, la fuerza del movimiento obrero hace cambiar las condiciones de lucha y se vislumbra la posibilidad de obtener cambios evolutivos sin apelar al corte revolucionario entre capitalismo y socialismo. El marxismo se ve enfrentado a decidir si mantiene su radicalismo filosófico llevado a la acción política o si cabalga sobre los hechos, tal como los define el movimiento real de la historia.

Las vacilaciones y aun enfrentamientos rigurosos entre los sectores marxistas no hacen sino corroborar la idea de que no hay un marxismo, sino varios, y que todos pueden reclamarse, ideológicamente, de la paternidad marxiana. Por un lado, está el catastrofismo redentorista, que quiere ver en el capitalismo un sistema exhausto al que basta con empujar

por la pendiente final para que luzca la aurora roja. Por otro lado, está la realidad de una clase obrera que no responde al rol impuesto por la filosofía revolucionaria a la clase que deberá asumir el mesiánico papel de refundar la historia. El choque de Lenin con el reformismo, y de Luxemburg y los consejistas con Lenin, gira en torno a este enfrentamiento ideológico previo, que puede rastrearse ya en el mismo Marx, pero con mayor nitidez y desgarro en la vejez de Engels.

El colectivo que ha resuelto este volumen atribuye a Oscar Negt, Hans Josef Steinberg y Marek Waldenberg los capítulos generales, en tanto Iring Fletscher se ocupa de Bernstein, Massimo Salvadori de Kautsky y Oskar Negt de Rosa Luxemburg.

Historiar el marxismo (su *corpus* de doctrina, sus teorías de la sociedad, sus relaciones con el efectivo movimiento social) es tarea entre las más difíciles de la historiografía actual. Si se opta por un sector como «verdad del marxismo», se tiñe el discurso con un tono especioso que borra los demás colores. Si se pretende mantener una distancia objetiva y liberal ante la escena, se corre el riesgo de entender que el marxismo no atañe al historiador, lo cual, en cualquier científico social de hoy que se respete, puede ser una falencia grave.

El intento de pasar apretadamente por la selva doméstica marxiana, por la historia social contemporánea y por la batalla ideológica sin dejar de decir nada, sin dar la razón a nadie y sin ahondar eruditamente en un fárrago documental está logrado en su mayor parte por los autores. Ningún sectario se sentirá herido, nadie ajeno cerrará el libro como escrito por el enemigo, y el que busque el dato esencial, lo encontrará. El exigente tal vez no dé con novedades, pero no podrá enrostrar ligereza o miopía a los realizadores. Y quien quiera iniciarse en esta difícil cosmogonía humana que es el socialismo, podrá acudir a estas páginas si quiere evitarse un recorrido incierto por los clásicos directamente abordados. No es poco decir como logro de una empresa tan cargada de riesgos.—*B. M.*

MARTHA MERCADER: *Juanamanuela mucha mujer*. Sudamericana, Buenos Aires, 1980, 450 págs.

Cuenta François Mauriac que de pequeño creía que las personas serias *n'avaient pas de cul*. Martha Mercader cree que las personas serias tienen eso que un citado eufemismo del siglo pasado llama «antifonario». Y para demostrarlo, le sigue los pasos a Juana Manuela Gorriti, la escritora

argentina de ese mismo siglo de antifonarios cuidadosamente ocultos (y señalados) por *pouffes,* polisones y crinolinas.

La actitud es saludable, pues la Argentina es un país en que los personajes de la historia (como si algún ser humano no lo fuera) quedan congelados en el pedestal del monumento o en la viñeta del manual, lo que los exime de la muerte y de la vida. No han vivido nunca, por tanto, no mueren, y un pueblo que no sabe elaborar el duelo de sus muertos célebres, que no sabe matar el pasado (la frase es de Plumb, como es sabido), es un pueblo sin historia, condenado a mármoles, bronces y leyendas.

La elección de la Gorriti como personaje central de una biografía novelada no es casual. Se trata de una criatura histórica situada en el punto de encuentro donde se disparan las líneas de fuerza de la historia argentina decimonónica. Patricia de Salta, tiene recuerdos familiares de la guerra de la Independencia. Arrastra la herencia hispánica de las viejas familias fundacionales y viaja por el mundo tratando de impregnarse con el cosmopolitismo que exige a la burguesía nacional la cultura del ochenta. Viene del ángulo andino del país, donde se definen sus dos destinos: el atlántico y portuario, el interno y montañoso. Tierra adentro y tierra afuera. Elige la profesión de las letras en medio de sociedades pacatamente provincianas, donde una escritora se codea con la obscenidad y el travestismo del modelo francés: George Sand. Se casa con Manuel Isidoro Belzu, caudillo populista de Bolivia, en tiempos de las guerras civiles, del que acaba tormentosamente separada. Se dedica a la enseñanza y termina sus días en una apoteosis oficial entrecruzada de censuras en voz baja para la mujer que tiene hijos de varios hombres y osa discutir al tú por tú con los próceres del momento.

Escribir una biografía que sea a la vez novela tiene sus riesgos. No se puede ir contra la documentación en ningún momento, pero tampoco la mera servidumbre al dato comprobado basta para resolver el relato. Mercader sortea hábilmente este aspecto de la empresa, explicándonos con prolijidad los resultados de una paciente investigación y rellenando las lagunas, los olvidos, las tachaduras de la historia, con escenas y personajes de su cosecha, entonados, desde luego, con el estilo de los tiempos.

Técnicamente, el relato avanza y retrocede en la memoria de Juanamanuela anciana, con un procedimiento de flashes cinematográficos de tiempos alternativos. En la memoria todo se achata contra el turbio cristal del ayer, que parece un solo instante vagamente pretérito.

Mercader no sólo se acerca a la Gorriti con sus datos de agenda erudita. Trata de reconstruir la silueta de la folletinista romántica, reproducir su estilo verbal y escrito, hacer de lo apócrifo algo que huela a docu-

mento verosímil. Pone entre paréntesis lo más conocido de la biografiada —su vida en el Perú como madame de Sévigné andina y sus concretos textos literarios—y otorga al personaje instantes de fisiología que habitualmente se ahorran a las estatuas y a las viñetas.

Si hubiera que balancear el libro, el peso se inclinaría hacia el platillo de la historia. Textos como el presente ayudarán a los argentinos, por fin, a tenerla.—*B. M.*

LEOPOLDO ALAS, «Clarín»: *Su único hijo*. Edición, introducción y notas de Carolyn Richmond, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 388 págs.

La suerte ha querido que *Su único hijo* (juguemos al léxico familiar) quedara como hermano menor de *La regenta*. La verdad es que sólo alcanza a ser la introducción de un edificio novelesco vasto y complejo, en que *Clarín*, a la manera de los grandes sistemas narrativos decimonónicos (Dickens, Balzac, Galdós, Zola), diera con el espejo lo suficientemente extenso y terso como para que la sociedad de su tiempo se mirara el rostro en él. Puede pensarse en la anécdota vital de Alas y decir que la vida no le dio tiempo para terminar su empresa. Pero ¿acaso no había ya expirado el siglo XIX y pasábamos del sistema al fragmento?

Las comparaciones con *La regenta* son de rigor no sólo porque es la gran obra del autor, sino porque es una de las escasas novelas españolas de alto nivel europeo que se han escrito. *La regenta* obedece más fielmente a los trucos del naturalismo, y no es difícil descifrar en Vetusta a Oviedo, y en los paradigmas sociales retratados por *Clarín* la sociedad española de la Restauración.

La obra examinada no tiene referentes tan claros. Sería difícil imaginar una ciudad española de provincias con las pautas que desarrollan estos ambientes y estas gentes. Si acaso podría pensarse en alguna ciudad francesa, pero tampoco el acento va hacia lo concreto y social, sino hacia lo intimista y psicológico. En esto, *Clarín* sigue sin ocultar el modelo flaubertiano, para bien suyo y de Flaubert (hay otro insigne caso ibérico de flaubertismo: Eça de Queiroz: valdría la pena rastrear los paralelos *Madame Bovary-El primo Basilio, La educación sentimental-Los Maias,* las coetáneas historias de santos).

Los amores simétricos de los dos burgueses y los dos artistas, que de algún modo se aman los cuatro y de los que surge, como síntesis, el único hijo de las dos parejas, son un dechado de finura psicológica y de casuística amorosa. A ello se une el bien programado ritmo de la intriga y las alternancias narrativas y descriptivas, una de las fórmulas más

sedantes y sabias de la novela decimonónica. Alas muestra, a la vez que fluidez en el diálogo y matización de retratista, ese arte casi palpable de evocador de ambientes, evocador sensual que no desperdicia recuerdos de colores, de palpaciones, de olores, de temperaturas, para ayudar al lector en la tarea de reconstruir el cosmos novelesco a partir de la nuda letra.

Los textos previos de Richmond sitúan la obra en el trecho biográfico del autor, en la crítica de su tiempo, en el triste destino de su posteridad. Ello, unido a una prolija revisión y anotación del texto, hace de este volumen prácticamente la única edición fiable de la obra y, desde luego, la única accesible en librerías. El trabajo de la editora se completa con las dos bibliografías de rigor y algunas fotografías de Alas y de documentos gráficos suyos enmarcan el texto.—*B. M.*

OCTAVIO ARMAND: *Cómo escribir con erizo*. Asociación de Escritores de Méjico, 1979, 82 págs.

Cuando Mallarmé descubre que el lenguaje poético no tiene referentes le pone enfrente no ya el mundo, como hasta entonces, sino un espejo imaginario donde el poema acaricia su propio fantasma, entregado al pálido erotismo de Narciso. Solo y hueco en el mundo, el lenguaje repite incesantemente su descubrimiento: soy yo mismo, no soy nadie. A veces gesticula: surgen las sinfonías tipográficas y los caligramas, donde las palabras tratan de ser más que sí mismas, excederse.

Este libro de Armand viene directamente del abuelo Mallarmé, de papá Apollinaire y de tío Lacan. Una familia que ha dado mucho que hablar y escribir en los últimos tiempos. Si el lenguaje no sirve al mundo y se pone en el límite de sí mismo, lo más probable es que clame por lo que no es: silencio. Hay un regusto místico en esta experiencia, porque reconocer la vacuidad del mundo implica clamar por otra plenitud. La renuncia al yo, la disolución de la identidad en el flujo de las palabras, la oposición del infinito verbal a la finitud de la razón, son otras maneras de empezar a comulgar con «lo otro», «lo abierto» (Armand insiste en estas figuras): religazón con lo perdido, religión.

Desde luego, Armand es un poeta y trata de quedarse de este lado de la literatura, sin salirse de ella ni proclamar su abolición en beneficio de una radical huida hacia los espacios de la total contemplación. Por ello recurre en sus textos—poemas en verso y prosa, prosas ensayísticas, caligramas—al acto mismo de escribir, última huella de la praxis en el

escritor: el opaco espejo de la página en blanco, la escritura y la tachadura, la fecha y la hora del hecho de escribir, la huella de la escritura.

Esta última—la huella, digo—es la que da título al conjunto: «Pero la imagen de una mano empuñando un erizo sugiere la derrota de la escritura como disponibilidad. El sentido aquí es lo sentido, y lo sentido se agota exclusivamente en la mano, como tortura de la materia que se desplomaba para extenderse. En la palma de la mano, donde ya había un lenguaje, se inscriben otros signos: la mano es lo manchado, no la página» (pág. 14).

No es inútil ni atrevido definir de simbolista al libro en examen, pues hay en él una fe fundamental en la significancia del lenguaje como tal, como referente único y último de sus propias referencias. El signo lingüístico no es arbitrario, como quería Saussure. El poético, por tanto, tampoco. Elegir una forma encierra una actitud significante. Si se escribe *espira,* también se escribe *pira.* Si *espuma, puma* (pág. 12), etc. Lacan nos diría que todo lo existente se constituye a partir de un lenguaje que dice el Otro (lo inconsciente) y que se ilumina por la línea de agujeros que traza la frontera de la conciencia con lo que no lo es.

Palabras en libertad, símbolos opacos y omniscientes, estos poemas y variaciones evocan la dolorosa soledad del lenguaje en la palma de la mano que lo escribe, espejo sangriento donde algo monstruoso y viviente venido de no sabemos qué abismos nos dice precisamente lo que nos dice.—*B. M.*

ROMA MAHIEU: *La gallina ciega.* Editorial Vox, Madrid, 1980, 95 páginas.

Esta obra es la tercera estrenada de la autora. Las dos anteriores —*María la muerte* y *Juegos a la hora de la siesta*—conocieron todos los prestigios: largas temporadas en Buenos Aires, su lugar de estreno, traducciones, circulación internacional, premios y el más equívoco y brillante: la prohibición.

Mahieu trabaja sobre un bastidor de base que se reclama del teatro del absurdo por su lenguaje, y del psicodrama por su estructura. En un largo acto único sin decorado ni vestuario precisos, se desenvuelven unas situaciones breves, encadenadas por el mínimo suceso que permita la continuidad, pero separadas para servir a una visión del mundo fragmentaria y desgarrada. Es como si el cosmos de estos personajes, que ni siquiera tienen nombres, fueran los jirones de una trama tan deteriorada que ya resulta perfectamente incomprensible.

Como encerrados por vagos límites, acaso descifrables como la impronta de la censura, estos personajes de contornos poco fijos fluctúan entre dos espacios: uno es la infancia que juega a ser adulta; otro es la adultez frustrada que no puede desprenderse de los juegos infantiles, subrayados por la crueldad que traen los años. Ambas lecturas son válidas y permiten distintas opciones para su puesta en escena.

Los personajes se detestan, agreden, insultan, pegan, tratan de dominarse unos a otros; se unen para lograr este propósito; finalmente, sacrifican una víctima o son sometidos por un jefe implacable y habilidoso. De todos modos, la eclosión de afectos negativos no puede superar la base de sus relaciones. Se necesitan, forman un grupo, están cercados por ellos mismos. Sus vidas transcurren en ese mínimo mundo en que los objetos indiferentes cobran valor simbólico, como ocurre en los juegos infantiles, y donde las nimiedades se impregnan de vivencias colosales. Una mesa puede ser un campo de batalla, un ataúd, un juguete o un jardín arrasado. Un telón de papel, débil pared, muralla inexpugnable, puerta letal de una cámara de asfixias. Y así el resto de los objetos.

El poder, mimetizado, disimulado, por fin manifiesto, centra los movimientos de estos seres abandonados en un cuarto de juegos convertido en infierno. La agresión y las estrategias de la humillación sirven como ejercicio probático para dilucidar quién es más capaz de dominar e imponerse. A regañadientes, estos jugadores de la gallina ciega, que se persiguen sin saber por qué ni para qué, terminan alineados, con una bolsa en la cabeza, aislados del entorno, estrangulados por su propio juego mortal. Sobreviven por un extraño instinto de propiedad. Vivir es para ellos poder apoderarse de los otros. Pero su apuesta está del lado de la muerte, todo lo que los rodea está difunto.

Más que como un texto, la obra debe ser abordada como una propuesta de acción dramática, donde el director y los actores tienen ancho espacio para la invención y resolución de situaciones. Con esta inteligencia hay que leer *La gallina ciega,* como una incitación a recrear las palabras en el ámbito, a menudo ritual y siempre lúdico, del escenario.—*B. M.*

ALEXANDRE CABRAL: *Camilo Castelo Branco. Rotéiro dramático dum profissional das letras.* Terra Livre, Lisboa, 1980, 224 págs.

Para los lectores de habla castellana—en general: excesivamente desinformados de literatura portuguesa—, Castelo Branco es el prototipo de narrador romántico luso, autor de un solo texto: la novela *Amor*

de perdición. Muy por el contrario, como el biógrafo se encarga de contabilizar, dejó unas 60.000 páginas, que distribuidas a lo largo de cuarenta años de carrera obligan a pensar en cuatro diarias, sin feriados ni pausas. Los géneros tocados son todos los imaginables: narrativa, crítica, periodismo, epistolario, teatro, verso, traducción.

Vida en parte romántica, en parte laboriosamente burguesa, como las del tiempo que el azar le adjudicó, la de Castelo (1825-1890) no escatima una juventud vagabunda de falso estudiante; unos amores generalmente seguidos de hijos clandestinos y abandonos; una larga relación con Ana Augusta, mujer casada, junto al ganapán del periodismo, donde no se sometió al rigor de la consecuencia ideológica, aunque inclinado siempre a cierto conservatismo, cuando no francamente reaccionario. Las tensiones del Portugal romántico, que tanto facilitaron tanta memorable narración de Eça de Queiroz, fueron el telón de fondo. No faltó al romanticismo de su anécdota la ceguera final seguida de suicidio, poco después del tardío reconocimiento burocrático que hizo de Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco, en 1885, el vizconde de Correia Botelho.

Su elección del folletín como medio central de expresión y el hecho de vivir de sus trabajos literarios, le dan una gran importancia sociológica, que Cabral se encarga de subrayar: es el primer profesional de las letras en tierra portuguesa, el escritor que define el paso de la nobilidad y el mecenazgo de siglos anteriores a la literatura de mercado, propia de la sociedad plenamente capitalista.

El libro en examen es una biografía exterior de Castelo Branco. No pretende introducirse críticamente en su obra, sino describirla en cuanto a géneros y fechas. Algunas incursiones en la psicología del escritor (un hijo de madre desconocida, acaso una señora de buena posición) explican su tendencia a los amores fugaces y su dificultad por los lazos regulares, tema que se reitera en sus narraciones.

La narración biográfica es fluida y no la entorpece la prolijidad de la puntual información, dedicada, en parte, a contestar falsas nociones y leyendas en torno al gran Camilo. El texto es, pues, de consulta obligada para quien quiera enterarse de esta «ruta dramática» o para el que se interne en las vueltas y revueltas del Portugal romántico.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 «B». MADRID-24).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,5
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio GUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis Jiménez MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 4

Eugenio TRIAS: *Lo bello y lo siniestro.*
François LORRAIN: *El pensamiento matemático actual.*
José FERRATER MORA: *Estética y crítica: Un problema de demarcación.*
Joaquín GARRIGUES: *Derecho mercantil: La realidad frente a la ley.*
Roberto MESA: *El despertar islámico.*
Ayatollah JOMEINI, Moammar el GADHAFI y BEN BELLA: *Antología de textos.*
Pedro MARTINEZ MONTAVEZ: *La crisis cultural del mundo árabe.*
Luis NUÑEZ LADEVEZE: *Mc Luhan: El genio y el ingenio.*
Marek ZALESKI: *Milosz, premio Nobel.*
Juan VELARDE: *El desafío del siglo XXI.*
Cristina PEÑA-MARIN: *El estilo de la muerte.*
José M. CABALLERO BONALD: *Toda la noche oyeron pasar pájaros.*
Jorge GUILLEN: *El fin del mundo.*

Precio de venta al público: 250 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.000 ptas.
Europa	2.500 ptas. (34 $)
Resto del mundo	3.000 ptas. (40 $)

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12

INSULA

REVISTA BIBLIOGRAFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Desde enero de 1946, «INSULA» aparece el 15 de cada mes ofreciendo veinte páginas adecuadamente ilustradas, en las que colaboran prestigiosas firmas españolas y extranjeras, orientadas hacia la puntual presentación informativa o crítica del panorama literario y artístico de España y del extranjero. Una selección mensual de bibliografía española y extranjera. Frecuentes suplementos y número monográficos especiales consagrados a autores y temas de vigente interés.

Si no la conoce, solicite un número de muestra.

SUMARIO DE ENERO DE 1981

Artículos

KATHLEEN VERNON: *Amor, fantasía, vacío en un cuento de Juan Benet.*
GERARDO VELAZQUEZ CUETO: *Actualidad y entendimiento de «Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores», de Federico García Lorca.*
ESTEBAN PUJALS GELASI y FERNANDO R. DE LA FLOR: *Un aspecto de la poesía de Antonio Colinas: lo mítico.*
JULIA BARELLA: *Poesía en la década de los 70: En torno a los novísimos.*
IGNACIO PRAT: *Sobre «Siesta en el mirador», de Antonio Carvajal.*
Poemas de MIGUEL VEYRAT y ANTONIO PEREIRA.
Notas de lectura de ALAN SMITH, FELIPE C. R. MALDONADO, MANUEL CAMARERO, REI BERROA, J. IGNACIO VELAZQUEZ E. y ANDRES SORIA.

Nuestras secciones habituales

La flecha en el tiempo.
Narrativa española: LUIS SUÑEN: Dos novelas de Juan Benet: «El aire de un crimen».
Poesía: EMILIO MIRO: Dos promociones: Antonio Hernández y José Lupiáñez.
La novela extranjera en España: DOMINGO PEREZ MINIK: «El honor perdido de Katharina Blum», de Heinrich Böll.
Los libros del mes: JOSE LUIS CANO: Un libro sobre Machado y Guiomar.
El mundo de los libros.
Reseñas.
Letras de América: JORGE CAMPOS: La novela cubana de Cintio Vitier.
Arte: JULIAN GALLEGO: Matisse, Regoyos, Miró.
Teatro: ALBERTO FERNANDEZ TORRES: «La dama tártara», Francisco Nieva.
Un cuento cada mes: MEDARDO FRAILE: Nelson Street, Cul de Sac.
Ilustración de RICARDO ZAMORANO.

Además nuestras habituales selecciones bibliográficas

Al correr de los libros, Bolsa del lector, Selección de libros recibidos, Bibliografía extranjera, Acuse de recibo y Las revistas.

INDICE DE «INSULA»

Indice de artículos y trabajos aparecidos en «Insula» (1946-1979). En preparación para próxima publicación.

EDITORIAL GREDOS

PROXIMAS NOVEDADES

CARLOS BOUSOÑO: *Epocas literarias y evolución (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea).*

CORNELIO TACITO: *Agricola. Germania. Diálogo sobre los oradores.*

RELIQUIAS DE LA POESIA EPICA ESPAÑOLA. Acompañadas de EPOPEYA Y ROMANCERO, I, 2.ª *edición reproducción de la edición príncipe de dos* obras de Ramón Menéndez Pidal, adicionadas con una introducción crítica de D. CATALAN. 588 págs.

BIBLIOGRAFIA DE ROMANCERO ORAL, 1, preparada por A. SANCHEZ ROMERALO, S. G. ARMISTEAD y S. H. PETERSEN, con la colaboración de D. CATALAN, S. MARTINEZ DE PINILLOS y K. L. OLSON. 280 págs.

REIMPRESIONES

ANTONIO M. BADIA MARGARIT: *Gramática catalana.* 2 vols. 2.ª reimpresión. 1.020 págs. 1.800 ptas. En tela, 2.200 ptas.

JOAN COROMINAS: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* 3.ª ed. 2.ª reimpresión. 628 págs. En tela, 1.600 ptas.

GEOFFREY BARRACLOUGH: *Introducción a la historia contemporánea.* 5.ª reimpresión. 352 págs. 520 ptas.

JUAN LUIS ALBORG: *Historia de la literatura española.*
Tomo II: *Epoca Barroca.* 2.ª ed. 3.ª reimp. 996 págs. En tela, 2.100 ptas.

SALUSTIO: *Guerra de Jugurta.* Trad. J. García Alvarez. 3.ª ed. revisada. 1.ª reimpresión. 402 págs. 660 ptas.

TITO LIVIO: *Ab Urbe Condita.*

Libro XXII. Trad. S. Mariner Bigorra. 2.ª ed. revisada. 1.ª reimp. 332 págs. 540 ptas. Edición bilingüe.

TITO LIVIO: *Ab Urbe Condita.*

Libro XXII. Por S. Mariner Bigorra. 2.ª ed. revisada. 2.ª reimp. 220 págs. 360 ptas. Edición anotada.



EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

PROXIMAMENTE:

BLAS MATAMORO: *Thomas Mann, en sus diarios.*

JUAN JOSE HERNANDEZ: *Leopoldo Lugones.*

EUGENIO COBO: *Espejo transparente.*

P. A. BLY: *«Nazarín», ¿enigma eterno o triunfo del arte galdosiano?*

OCTAVIO ARMAND: *Poemas con migo.*

SAMUEL G. ARMISTEAD: *Tres baladas húngaras y sus vínculos en el romancero hispánico.*

FRANCISCO GUTIERREZ CARBAJO: *Caracterización del personaje en la novela policíaca.*

MANUEL J. PELAEZ: *La comunidad internacional. Catalanes de la segunda mitad del siglo XIV.*

BERNARDO SUAREZ: *La creación artística en* La Barraca, *de Blasco Ibáñez.*

PRECIO DE ESTE EJEMPLAR

150 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO